НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

ISSN 0130-6936
1997
2·3

Шевченкова криниця
в Підлужжі біля Дубна.
Малюнок М. Тимчака.

Святий Георгій Переможець.

Вишита ікона роботи Дмитра Блажейовського.

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО
МІЖНАРОДНА АСОЦІАЦІЯ ЕТНОЛОГІВ

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

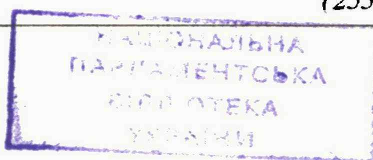
Рік заснування 1925

Виходить один раз на два місяці

2·3 1997

БЕРЕЗЕНЬ – КВІТЕНЬ
ТРАВЕНЬ ЧЕРВЕНЬ

КИЇВ НАУКОВА ДУМКА (255—256)



У ЖУРНАЛІ

ЗАСНОВНИКИ ЖУРНАЛУ (при поновній державній реєстрації):
Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Міністерство культури та мистецтв України

Адреса редакції
252001 МСП. Київ 1
вул. Грушевського, 4
Телефон 229-50-29

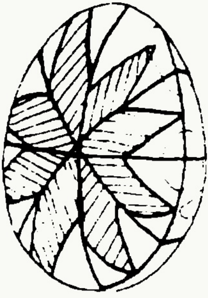
Науковий редактор *О. Г. Костюк*
Відповідальний секретар *І. М. Власенко*
Редактори відділів *В. Т. Скуратівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак*
Худ. редактори *Н. М. Абрамова, М. І. Стратілат.* Техн. редактор *Т. М. Шендерович*
Коректор *Н. А. Дерев'янко.* Комп'ютерна верстка *Л. І. Прокопчук*

Редакція не завжди погоджується з думками авторів статей

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації.
Серія КВ. § 649 від 25.05.94

Здано до набору 24.03.97. Підп. до друку 14.05.97. Формат 70×108/16. Папір офс. № 1. Гарн. Тип Таймс. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 11,9. Ум. фарбо-відб. 12,43. Обл. вид. арк. 12,3. Тираж 1190. Зам. 7-198.

Оригінал-макет підготовлено у видавництві "Наукова думка". 252601 Київ 4, вул. Терещенківська, 3.
ВАТ "Книжкова друкарня наукової книги". 252030 Київ 30, вул. Б. Хмельницького, 19.



150 років ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ФЕДОРА ВОВКА

ВЕЛЕТЕНЬ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДОЗНАВСТВА

Федір Кіндратович Вовк — один із найвидатніших вчених кінця XIX — поч. XX століть, що працював на ниві української етнографії, антропології, археології. В ряді галузей народознавства він був основоположником наукових досліджень в Україні. Свою діяльність він розпочав як учень і послідовник Володимира Антоновича, як активний діяч Київської громади україністів. Із загостренням переслідувань і утисків з боку царського самодержавства змушений був виїхати за кордон, де прожив більш як чверть століття. У Парижі продовжував навчання під керівництвом найвидатніших вчених того часу. Збираючи антропологічні матеріали в багатьох країнах Європи, одночасно удосконалював методику народознавчих досліджень.

Після 1905 року Ф. Вовк працював у Петербурзькому університеті, де вперше ввів читання курсу антропології, організував школу антропологічних досліджень. На основі значної кількості зібраних польових матеріалів він дійшов висновку, що українці становлять антропологічний тип, відмінний від сусідніх східнослов'янських народів, але близький до південних і західних слов'ян. Він перший з українських етнографів широко охопив і описав усі сторони українського матеріального і духовного побуту, давши наукову класифікацію і поширення його ознак. На основі глибокого об'єктивного аналізу він з'ясував, що український народ і з етнографічного погляду становить цілість, чітко відокремлену від інших сусідніх народів.

У Петербурзі при найактивнішій співучасті Ф. Вовка була створена фундаментальна праця "Український народ в минулому і сучасності" (т. І і ІІ, 1916). Як пише відомий літературознавець і історик культури П. Одарченко в "Енциклопедії українознавства" (т. І, с. 192), "ця праця, оперта на багатий фактичний матеріал і відповідно ілюстрована, досі є головним джерелом знання про побут українського народу та його культуру". Зазначимо, до речі, що основні розділи в цій книзі про антропологічні та етнографічні особливості українського народу належать перу Ф. Вовка.

Ф. Вовк є автором близько 450 наукових досліджень як з питань антропології та етнографії, так і з археології, мистецтвознавства, літературознавства, української та світової історії. За радянського часу його праці або замовчувалися, або згадувалися лише гостро критично. Донедавна вони були маловідомі не лише ширшим колам читачів, а й фахівцям.

Подана нижче стаття М. Грушевського написана з приводу раптової смерті Ф. Вовка, що трапилася в дорозі із Петербурга до Києва. Вона була вперше опублікована в журналі "Україна", № 1—2, 1918. Малий тираж журналу, події громадянської війни, а згодом гостра критика праць Ф. Вовка і М. Грушевського спричинили те, що вона до останнього часу була майже невідома широкому загалу.

З нагоди ювілею передруковуємо цю статтю із зазначеного часопису. В наступному номері редакція планує опублікувати ще ряд матеріалів, пов'язаних з ювілеєм вченого.

Між утратами, які трапилися 1918 року в історії нашого життя, особливо болюча, невіджалувана для нашої науки була втрата заслуженого нашого антрополога й археолога Федора Кіндратовича Вовка. Лиха доля вирвала його, саме коли здійснилась його мрія — дістатись на Україну й на ґрунті послужити культурному відродженню її. І дійсно, від моменту, коли починалось наше культурне й наукове будівництво, потреба його присутності відчувалась живо — тим живіше, чим більш розвивалось і поглиблювалось воно. По різних питаннях, в різних галузях нашої культурної роботи його досвід, обізнання, ерудиція були особливо потрібні тепер — те, шо міг він дати по деяких справах, не може дати ніхто. Бо в них він бував часто не тільки першим, але й єдиним.

Як то не раз бувало в історії нашої культури, тяжкі обставини українського життя під царським режимом, вириваючи людей з їх звичайної колії, руйнуючи їх кар'єру, особисті інтереси, щастя й добробут, одних нищили, інших, навпаки, змушували озброїтись незвичайними засобами в боротьбі за існування, виявити незвичайну енергію й ініціативу в пробиванню нових доріг, нових напрямків в нашій культурній і науковій роботі. Так воно було і з покійником. Хто знає, чого б досяг він і на чім заспокоївся б, коли б, замішавшись в політичний рух, викинений ним за межі українського життя в вир європейського життя, мусячи заробляти собі на життя тою роботою, яку приносили обставини, він не узброївся ресурсами європейської науки з різних галузей її, опинившися в огниші світової наукової роботи, ставши перед лицем європейської культури, не постаравсь опанувати її вказівки можливо різностороннішe, — бо в сім був його порятунок, рація його існування.

З університету він вийшов спеціалістом-ботаніком. Але близько зійшовся з Вол. Антоновичем (з його племінницею він оженився), а також з Драгомановим, він віддається етнографічним студіям, бере діяльну участь в заснованім українськими ученими географічнім київськім товаристві (Юго-Западный отдѣлъ Русского Географического общества, як воно офіційно називалось), на київськім археологічнім з'їзді 1874 р. виступає з студією про український народний орнамент. Це була перша наукова студія в цій області, вона пробувала вказати наші окремішні українські прикмети і зробила сильне і тривке враження. Хоч сам покійний автор потім признавав її виводи поверховими і неопертими на методично простудійованім матеріалі, вона й досі не заступлена новішою працею. Ці наукові заняття покійника були перебиті "політикою", "Герцеговинське повстання", потім турецька війна розбудили серед українського громадянства надію, шо ця боротьба за слов'янське визволення підійме визвольну енергію і в Росії, воєнними операціями користувались, шоб через румунську границю організувати перевіз революційної літератури; Ф. К. Вовк брав участь в переправі через границю нелегальної друкарні, та справа провалилась, і він, побоюючись наслідків, виїхав за кордон. Проживання в Румунії й Болгарії дали йому матеріал для кількох історичних і етнографічних студій (про Дунайську Січ, про рибальство в Добруджі й ін.). Потім він прилучається до українського емігрантського гуртка, що зібрався навколо Драгоманова в Женеві, бере діяльну участь в його літературній роботі, веде українську провінціальну хроніку в "Громаді", пише на соціально-політичні теми (статті про соціально-політичні погляди Шевченка під псевдонімом Сірко). Але за кілька літ переїздить до Парижа і тут поруч різних занять для заробітку, перекладів тощо, віддається студіям антропології й археології в антропологічній школі й лабораторії археологічного товариства під проводом Габріеля Мортіле в археології й Луї Мануврiє в антропології. Під проводом Мануврiє він зачав свою антропологічну дисертацію на докторський ступінь про людську ногу, котрою — як висловивсь передо

Ф. К. Вовк. Фото поч. XX ст.

мною МанУврiє, "вiн зробив людську ногу такою ж iнтересною, якою перед тим була рука". Цю роботу вiн закiнчив уже в 1900—1904 рр. Поруч неї займавсь археологiєю та етнографiєю: реферував по спецiальних французьких часописах новини з росiйської та української археологiї, й ставив це собi за особливу честь, що завдяки цим рефератам термiн Україна потрохи виробляв собi мiсце в рiчних реєстрах цих часописiв. Взагалi служив джерелом всяких iнформацiй для французьких етнологiв i фольклористiв щодо української та росiйської етнологiї й археологiї, i навпаки, старався популяризувати в українських кругах новi здобутки, новi методи французької антропологiї, котру високо цiнив i напрямiв i методiв котрої тримався. До цього часу належить визначна його праця про весiльний український обряд, котрий освiтлював вiн (майже в однiм часi з аналогiчною, але скромнiшою працею В. Охримовича) з становища пережиткiв примiтивних форм сенсуального пожиття (праця оброблена спочатку для болгарського видання 1890—1891 рр., потiм по-французьки). Поменшi розвiдки були присвяченi українському побратимству, ритуальному вживанню санок при похоронах.

З кiнцем 1890-х рр., коли з моєї iнiцiативи органiзувалось при львiвськiм науковiм товариствi iм. Т. Шевченка етнографiчне видавництво, присвячене головно українськiй уснiй словесности (Етнографiчний збiрник), покiйний звернувсь до мене з порадою органiзувати поруч цього також видавництво, присвячене етнологiї й археологiї (палеонтологiї). Товариство iм. Т. Шевченка прийняло цю пропозицiю прихильно, i так з'явились "Матерiали до української етнологiї"; кiлька випускiв їх вийшло пiд редакцiєю покiйного, i вiн умiстив в них кiлька власних розвiдок по археологiї й етнологiї та обробив до друку чимало розвiдок i комунiкатiв своїх кореспондентiв, котрих взагалi мав чимало. Особливо цiннi були його розвiдки про кам'яну культуру Київської околицi й палеолiтичнi нахiдки Кирилiвської улицi, неолiтичнi становища i оселi з

мальованою посудою (т. зв. трипільську культуру). Незважаючи на те, що покійному приходилось писати про ці розкопки й знахідки тільки на основі описань і знімків, його студії займають дуже важне місце в літературі кам'яної культури України. Між іншим він пробує приложити до українських нахідок поділ на епохи, вироблений Мортілє, і зачислив нахідки Кирилівської улиці до Маделенської епохи; це викликало небезінтересну полеміку про те, наскільки французьку хронологію епохи можна прикладати до української культури.

Справа "Матеріалів" утворила на кілька літ доволі живу кореспонденцію між покійним і мною, до мене, як до головного тодішнього редактора видань і голови Товариства ім. Шевченка, покійний безпосередньо звертавсь з різними орудками, і я старався їх полагоджувати, наскільки мені позволяв навал різної праці. З початком 1903 р. він звернувсь до мене з пропозицією від тодішнього народного вільного російського університету, в котрім він брав близьку участь, — прочитати в нім короткий курс історії України. Я прийняв цю пропозицію, і на великодніх святах поїхавши до Парижа, мав нагоду часто особисто сходитися з покійним, розвідатися про його плани і обставини його життя. Матеріальні умови в тім часі складались для нього дуже невідрадно, так що він вислав свою сім'ю на Полтавщину і жив самітно в дуже недогідних обставинах. Свою антропологічну працю він уже довів до кінця, так що в Парижі ніщо його не затримувало. Я супроти того запитав його, що він не схотів би перенести свою діяльність до Галичини, при деякій матеріальній підтримці Товариства ім. Шевченка: в плані, крім редакторства "Матеріалів", могли бути антропологічні екскурсії, впорядження публічних лекцій по антропології й археології й т. ін. Цей план дуже сподобавсь покійному, і коли з поворотом до Львова я провів в Товаристві скромні асигновки для нього (Товариство в тих часах розпоряджалося дуже невеликими коштами), покійний літом 1903 р. приїхав до Львова і зайнявся, вперше по стількох літах, роботою на українськім ґрунті. Організував з участю молодих натуралістів і лікарів антропометричні поміри у Львові й екскурсії на провінцію (результати цих помірів, ведених покійним і його співробітниками, були потім опубліковані ним в виданнях львівського Товариства). Брав участь в наукових курсах, уряджених літом того року для приїжджої молоді з Росії. З осені розпочав публічні виклади, які мали чималий успіх. Познайомившись в своїх подорожах з незвичайним багатством і свіжістю народної культури і пережитків в Галичині, звернувся до етнографічного петербурзького музею, що саме організувався, з пропозицією зайнятися збиранням для нього колекцій в українських землях Австро-Угорщини. Пропозиція ця була прийнята, в розпорядження покійного були щедрою рукою асигновані кошти, і він зайнявся сам і через різних кореспондентів збиранням тої великої колекції, яка стала одною з окрас петербурзького музею. Це дало не тільки засоби прожитку покійному, а й улегшило його переїзд до Петербурга, де він зайняв посаду одного з консерваторів цього музею. Заходи про дозвіл на поворот йому вів уже тоді один з петербурзьких академіків-натуралістів у тодішнього директора департаменту поліції Лопухіна. Дозвіл дано було спочатку з тим, щоб Ф. К. заплатив паспортні оплати за весь час свого безпаспортного пробутку за кордоном, як то звичайно вимагалось; але це давало таку по тодішнім часам значну суму, щось до двох тисяч рублів, що для покійного така контрибуція була зовсім не по силам. По довгих заходах зроблено для нього ласкавий виїмок, позволено вернутись без контрибуції, і покійний ще перед революцією, тільки в атмосфері тодішньої "епохи довір'я" вернувся в межі Росії й зайнявся працею в петербурзькім етнографічнім музеї і на петербурзькім університеті, де став викладати антропологію, громадячи коло себе й виховуючи гурток етнологів і антропологів з своїх слухачів-українців.

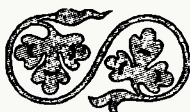
Коли дещо згодом в петербузькій українській громаді виник проект складання енциклопедії українознавства (що потім стала виходити під назвою "Украинский народ в прошлом и настоящем", коштом видавництва бр. Гранат), Ф. К. взяв на себе вкладати загальні начерки української антропології й етнографії. Це було тяжке завдання, бо при доволі слабкім розробленню обох дисциплін автор брав на себе по силі заповнити прогалини, які існували в дотеперішніх студіях. Покійний справді сміливо зібрався до цеї теми, стараючись за поміччю екскурсій своїх учеників і кореспондентів зробити відповідні розсліди, зібрати матеріали і т. ін. Перед війною ця робота до певної міри була зроблена — Ф. К. під час війни передав до друку обидва огляди, надруковані в II т. енциклопедії в 1915—1916 рр.: "Антропологические особенности украинского народа" і "Этнографические особенности украинского народа". Вони вінчали дотеперішні заняття покійного, в цій області, давали дуже багато нового матеріалу і мали служити вихідною точкою для дальших студій і самого покійного, і молодших поколінь дослідників.

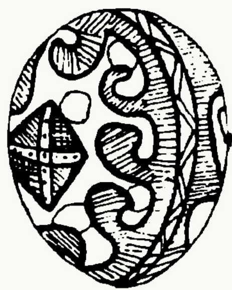
Поруч цих загальних праць покійний вів далі спеціальніші студії — напр., по історії кам'яної культури на Україні. Щасливим випадком в сусідстві тої містини на Чернігівщині, де покійний проживав свої вакації з родиною, в с. Мізині на Десні викрились дуже інтересні сліди кам'яної культури, і розкопки, поведені під приводом покійного, рік за роком стали відкривати надзвичайно цікаву оселю після льодової доби — хронологічно молодшу від київської, але багатшу й різнорідншу матеріалом. Покійний дуже інтересувавсь нею, присвячував їй багато уваги — але недуга не дала змоги довести до кінця її обслідування і опублікувати, вповні він встиг надрукувати лише кілька тимчасових звідомлень, між іншим в виданнях нашого товариства, котрому передав і значну частину знайденого матеріалу до музею.

Недогідні обставини життя не дали можливості покійному дожити віку, призначеного йому натурою, і довести до краю розпочаті праці. Покійний був сильної й здорової вдачі; батько його жив щось чи не 90 літ і заховав до кінця життя сили й енергію; покійний мав також усі дані для того. Але неприкаяне емігрантське життя, недостатки, кепська віджива підірвали його здоров'я, а петербурзьке підсоння, очевидно, було для нього погибельним в такім пізнім віку; кожна зима звичайно стала приносити йому недугу, він все більше знемагав і тратив сили. Робив заходи, щоб перенестися на Україну, але несприятливі обставини не давали тому змоги, і коли нарешті він рушив на Україну — нещаслива пригода перервала його життя в дорозі, не давши змоги наостанку послужити науці й культурі відродженої України у неї дома. Його бібліотека й колекції, котрі він замислив передати котрій-небудь науковій українській інституції, зостались в Петербурзі. Його літературна спадщина жде заходів коло видання. Його праці, розкидані по різних періодичних спеціальних виданнях, українських і закордонних, за небагатьма виїмками сливе неприступні тепер. Обов'язком його учнів — видати їх негайно в приступнім українськім виданню. Їх не так багато, і захід коло того не так великий, а треба це зробити зараз, поки ті праці мають значення актуальне і можуть віддати велику прислугу в науковій роботі, а не чекати, поки за ними зістанеться тільки значення історичне. За коштами тепер діло, мабуть, не стане, — треба тільки приложити до того трохи енергії й любові.

Михайло ГРУШЕВСЬКИЙ

Київ





З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

УСНОПОЕТИЧНА ТВОРЧІСТЬ ПРО СЕВЕРИНА НАЛИВАЙКА

(До 400-річчя від дня загибелі)

Козацько-селянське повстання 1594—1596 років під керівництвом Северина Наливайка, що охопило майже всю Правобережну Україну і значну частину Білорусії, досить добре відоме з історії. Воно було скероване насамперед проти польських магнатів і шляхти, які поневолили український народ і соціально, і духовно. Після ряду блискучих перемог повстанці під тиском багатотисячного шляхетського війська, яким командував польний гетьман Жолкевський, відступили на Лівобережжя, маючи намір пробитись до Путивля — до кордону Московії. Але під Лубнами вони були оточені й змушені спорудити поблизу річки Солониці свій останній табір, за народними переказами та легендами, розташований біля Довгого озера на Туркачівському пагорбі. Цей табір та його околиці й стали останнім місцем боротьби повстанців-наливайківців з польсько-шляхетськими гнобителями.

Повстанців, керованих Северином Наливайком, називали наливайківцями. Їх основний проводир був людиною незвичайною, талановитим воєначальником, а також прекрасним гармашем, що робило його ім'я авторитетним і популярним. Про це яскраво свідчать численні, присвячені йому, фольклорні твори, які стали з'являтися ще за життя цього народного героя. Особливо багата уснопоетична творчість про Солоницьку битву Наливайка, яку становлять в основному місцеві перекази і легенди[1].

Героїчна Солоницька битва наливайківців точилася понад три тижні — з 25 травня по 19 червня (з 15 травня по 9 червня за старим стилем) 1596 року. Закінчилась вона трагічно.

Не взявши солоницького табору приступом у бою, Жолкевський вдався до хитрощів і віроломства. Він намовляв деяких не досить стійких козацьких старшин видати керівників повстанців, у першу чергу Наливайка, а також здать гармати, за що обіцяв зняти облогу і всіх розпустити "з миром". У той же час він наказав з 4 (14) червня розпочати (за допомогою одержаних для підкріплення облогових гармат) шалений напад на табір, який не вщухав дві доби. Наливайківці зазнали великих втрат, у таборі все збільшувалась кількість трупів, спалахнули епідемії, а крім того, допікали нестерпна жара, нестача води і харчів. Все це посилило розбрат і чвари, викликало паніку, і значна частина повстанців, за намовою схильної до перемир'я старшини, вирішила прийняти умови Жолкевського. Знайшлися й прямі зрадники, які схопили Наливайка з його найближчими однодумцями і видали Жолкевському. Він, всупереч своїй обіцянці, дуже жорстоко розправився з "черню": звелів усім кріпакам-утікачам повернутися до своїх панів. Наливайка ж було відправлено до Варшави.

У Варшаві Северина Наливайка тримали у в'язниці майже рік "і раз у раз брали на муки"[2], домагаючись, зосібна, дізнання про зв'язки з іно-

земними державами, в першу чергу з Московією, на допомогу якої Наливайко покладав надії. Щоб примусити дати бажані свідчення, Наливайка, за переказами, позбавляли навіть сну, б'ючи в литаври. Одначе ні тяжкі тортури, ні витончені знущання не зломили духу народного героя. Він, знову ж таки за переказами, готувався до втечі з тюрми, за що його перевели в глибоке кам'яне підземелля, де Наливайко написав листа, якого хотів надіслати козакам на Січ, та литовський гетьман Микола Радзівіл перехопив цей лист і, прочитавши його, з ненавистю кинув у вогонь. Але, як пише літератор М. Шудря, "в світ проникла чутка" (яка згодом перетворилася в своєрідний переказ-легенду), що то була передсмертна сповідь Наливайка, зміст якої талановито відтворив поет-декабрист К. Рилєєв у відомій поемі "Наливайко". Чи так це, чи ні, але названий твір глибоко передає сутність діяльності і прагнень Наливайка — в цілковитій відповідності з духом народних переказів і легенд про нього.

Зрозуміло, що до такого, як Северин Наливайко, в'язня, була прикута увага не лише поспільства, а й знаті всієї Речі Посполитої зокрема. Про нього невтомно "піклувався" насамперед Жолкевський. Він уперто наполягав на тому, щоб до цього "злочинця" була застосована найвища кара — четвертування. Проте польські можновладці з покаранням Наливайка не квапились, продовжуючи його мордувати. Нарешті, весною 1597 року, коли з'їхалось до Варшави все знамените панство, сейм підтримав пропозицію Жолкевського: 11 (21) квітня до краю змучений тортурами Наливайко був страчений. Кат відтяв йому голову і четвертував. Частини його тіла були порозвішувані на палях у різних районах Варшави задля остраху й перестороги "бунтарям". Таким нелюдським актом панівна верхівка Речі Посполитої хотіла залякати поневолений український народ, нескореність якого символізує, за виразом Тараса Шевченка (з поеми "Никита Гайдай"), "Наливайка дух великий".

Відразу ж після мученицької смерті Северина Наливайка, пише М. Грушевський, "між польською суспільністю і між українцями пішли... поголоски про дивні муки, якими Наливайка замучено"[3]. Ці поголоски викликали потік народних переказів та легенд, що довго побутували в Україні та дожили до нашого часу. Взагалі ж фольклорні твори про Наливайка і наливайківців стали з'являтися вслід за визначнішими подіями, в яких вони брали участь. З виключною інтенсивністю відображений у фольклорі апогей боротьби наливайківців з польсько-шляхетським гнітом, що припадає на 1596 рік, зокрема на Солоницьку битву і пов'язані з нею події. Новий спалах уснопоетичної творчості був зумовлений незвичайними обставинами полону та ув'язнення і особливо смерті Наливайка.

Про смерть Северина Наливайка найпопулярнішими є легенди. В них головна увага звертається на страхітливу з ним розправу. Так, у багатьох легендах говориться про те, що Наливайка спалили у мідному бику (спеціально для цього зробленому) або що його саджали на розжарений залізний трон (чи залізного коня) і на голову надівали вогненний вінець, оскільки він хотів стати в Україні "царем (чи королем) Наливаєм", і т. п. Безумовно, все це плоди народної фантазії, властивої багатьом фольклорним творам про улюблених героїв, яка має давні традиції і багату історію, що ґрунтовно з'ясовано Іваном Франком у спеціальній розвідці "Наливайко в мідянім биці".

Деякі легенди та перекази про полон, ув'язнення і смерть Наливайка були відомі і в регіоні його останньої битви. Очевидно, значна частина їх "примандрувала" сюди з Польщі й Правобережної України. Але траплялися такі уснопоетичні твори й місцевого походження. Один із них, записаний В. Милорадовичем "від столітнього майже діда в с. Березоточі (неподалік від Лубен і Солониці. — *П. О.*) Миколи Дем'яновського", був опублікований 1903 року в його статті "Средняя

Лубенщина". У цьому невеликому фольклорному творі переплетені (без особливого узгодження) реальність і фантастика — елементи переказу і легенди: "Про Наливайка було балакають... Він був воїн, Польща за ним гналась чи що... Він тікав на лубенський міст (через Сулу. — *П. О.*) та вскочив у бур'ян (? — *П. О.*), так його поймали та в котьол затаскали, огонь під котьол клали і спекли. Пекли на сім боці Лубенського мосту"[4].

Варто відзначити те, що в наведеній оповіді згадано про "лови" (полонення) Наливайка, чого нема в інших фольклорних творах про нього. Ця деталь свідчить, що даний твір виник у місцевості останніх подій Солоницької битви або територіально близькій до неї. За думкою В. Милорадовича, на загальному його змісті відбилося "сказання літописців про спалення Наливайка у Варшаві", яке "проникло в народ і спотворилось"[5]. Та як би там не було, усне оповідання М. Дем'яновського, безперечно, має місцевий характер, виникло на Лубенщині.

В. Милорадович стверджує, що, крім наведеної оповіді, "спогад про Наливайка" зберігся на Лубенщині ще в місцевій приказці "Чого ти жмуришся, як Наливайко?"[6]. Він наводить у цьому ряду творів також другу приказку — "У мене слово не королівське, у мене слово кріпке, як олево!", роблячи слушне зауваження про те, що вона, "очевидно, натякала на часте порушення договорів поляками", а також про те, що дана приказка "відноситься... до всього періоду польсько-козацьких війн, а не до одного лише *солоницького епізоду* (тобто битви 1596 року. Підкреслено мною. — *П. О.*)"[7]. Це застереження дає підставу стверджувати, що дану приказку В. Милорадович чув у селі Солониці, де він неодноразово бував.

В. Милорадович закінчив запис наведеної вище оповіді М. Дем'яновського такими словами: "Була про його (Наливайка. — *П. О.*) і пісня, — так не докажу"[8]. Це означає, що в свій час побутувала на Лубенщині ще й пісня про Наливайка, але оповідач уже не міг її пригадати. В. Милорадович у примітках зазначає, що йдеться про думу "А в Варшаві та на раді та судді судили", яку "очевидно... чув оповідач Дем'яновський і називає її піснею про Наливайка"[9]. Даний твір записав І. Срезневський із уст бандуриста і опублікував його у першій частині свого збірника "Запорожская старина" (Харків, 1833). Пізніше В. Антонович і М. Драгоманов, аналізуючи "мову і прийоми" цього твору, а також "перекручення фактів" у ньому, визнали даний твір підробкою; проте В. Милорадович з таким висновком, мабуть, не погоджувався, оскільки вважав цей твір за народну пісню, яку міг чути оповідач Дем'яновський. Ця пісня могла з'явитися лише після страти Наливайка (бо в ній ідеться про присуд спалити його "в волу"), вістка про яку докотилась і до Лубенщини, відгукнувшися не лише в народних переказах та легендах, а й у піснях (яких про Наливайка і наливайківців загалом відомо небагато).

Майже одночасно з В. Милорадовичем місцевим фольклором про Северина Наливайка і його останньою битвою на Солониці цікавився історик К. Бочкарьов. У "Очерках лубенской старины", крім короткого викладу змісту легенди про скарби (Наливайка і Вишневецького) та переказу про криваву розправу Жолкевського з повстанцями, він нагадав про те, що від "навколишніх жителів" йому "відома і казка про литаври, якими не давали спать ув'язненому "гетьману" (Наливайкові. — *П. О.*), і про мідного бика, в якому він був нібито спалений на повільному вогні"[10]. Жаль, що не дійшла докладніша інформація про ці уснопоетичні твори, які аж ніяк не можна віднести до власне казкового виду, як це зробив К. Бочкарьов. Немаловажним є те, що вони були почуті від жителів села Солониці або її сусідніх поселень, оскільки про них ідеться у К. Бочкарьова відразу ж за переказами про жахливу розправу Жолкевського з воїнами-наливайківцями та їх сім'ями "на Солониці".

Особливе місце серед уснопоетичних творів про Северина Наливайка і наливайківців належить пісні "Славна стала та кравчина"[11].

В ній говориться, зокрема, про страту Наливайка у Варшаві, де "на раді" судді присудили спалити його "в волу". Ці події були, судячи зі змісту даної пісні, добре відомі соратникам і однодумцям ("браттям") Наливайка, які вирішили і далі мстити "кателикам" ("ляхам"). "Тяжко-важко" сумуючи "за гетьманом своїм", вони свою "раду положили", на якій "на поляків поход присудили". Отже, "справа Наливайка" мала продовжувачів, — полум'я визвольної боротьби українського народу проти польсько-шляхетського гноблення не затухало, а все більше розгоралося, вилившись, нарешті, у Визвольну війну під проводом Богдана Хмельницького.

Уснопоетична творчість про останні місяці життя Северина Наливайка — про його полон, ув'язнення і особливо страту — несла в собі революційний запал, підіймаючи на героїчну боротьбу з гнобителями все нові маси пригніченого українського народу. В цьому й полягають її дієвість, виховна роль і пізнавальне значення для наступних поколінь.

Павло ОХРІМЕНКО

Суми

[1] Див.: *Охріменко П. П.* Перекази та легенди про місце останньої битви Наливайка // Нар. творчість та етнографія. — 1988. — № 5. — С. 35—39.
[2] *Грушевський М.* Ілюстрована історія України. — Київ; Львів, 1913. — С. 215.
[3] *Там же.*
[4] Киевская старина. — 1903. — № 9. — С. 291.
[5] *Там же.*
[6] *Там же.* — С. 291—292.
[7] *Там же.* — С. 292.
[8] *Там же.* — С. 291.
[9] *Там же.*
[10] *Бочкарев К.* Очерки лубенской старины. — С. 17.
[11] Історичні пісні. — К., 1961. — С. 173.

ЛЮДМИЛА СТАРИЦЬКА-ЧЕРНЯХІВСЬКА І УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР

У своїх "Спогадах про М. В. Лисенка" Людмила Старицька-Черняхівська розповідає, що до українських пісень, обрядів та звичаїв вона прилучилася ще з дитинства[1]. Написано це було у 1940 році зрілим майстром пера, довгий час майже повністю забутим. Тим часом ще на початку XX століття вона стала в авангарді всього найкращого, що притаманне духовній культурі українського народу. Так, вона брала активну участь у діяльності Літературно-артистичного товариства, організованого в Києві 1895 року, де часто відбувалися концерти з народних пісень (хоч і під поліцейським наглядом). Багато пісень саме звідси вперше поширилися в різних регіонах України.

Власне кажучи, любов до українського побуту та звичаїв зародилася в неї ще в дитинстві. У студіях "Двадцять п'ять років українського театру"[2] вона пише: "Наше покоління — виключне покоління, ми були першими українськими дітьми. Не тими дітьми, що виростають в селі, в рідній сфері стихійними українцями, — ми були дітьми городянськими, яких батьки виховували сперше серед ворожих обставин свідомими українцями зповитку. Нас було небагато таких українських родин, решта ж нашої дитячої суспільності, з якою нам доводилося раз у раз здибатись, були змосковлені діти-паненята". На той час серед значної частини київської інтелігенції панувало недобре ставлення до всього українського, а найбільше до самих "украинофиловъ".

То були нелегкі часи. Ще існувала до 1905 року жахлива імперська цензура. Жандармські управління постійно накладали табу не тільки на

пісню чи мову (доходило навіть до конфузів — українська пісня "Дощик, дощик капає дрібненько" виконувалася французькою мовою). Український театр як найдохідливіша форма просвітницької діяльності функціонував більше в південних регіонах. Навіть у Києві він з'явився тільки у 1907 році. Саме в таких умовах формувалася особистість Л. Старицької-Черняхівської як митця літературного слова.

На долі цієї видатної письменниці відбився також трагізм української культури перших десятиліть радянського часу. Поетичний вислів Лесі Українки "буду сіять квітки на морозі" в алегорично-метафоричній формі характеризує усе, що пов'язане з творчою діяльністю цієї прекрасної майстрині слова, яка підхопила естафету корифеїв минулого, в тому числі й Лесі Українки, і перенесла, розвинула, поглибила їх традиції у нинішньому столітті.

Кожен зроблений нею мистецький крок після 1920 року — то справжня трагедія митця у радянській державі, котрий не сповідував соціалістичних постулатів. І все ж, наперекір соціальним лихоліттям, Л. Старицька-Черняхівська постійно займалася творчою працею. З-під її пера виходили прекрасні переклади, дзвінкоголосі поетичні рядки, записи народної творчості, визрілі мудрі прозові та драматичні (завершені і в начерках) твори — і вона справді "сіяла квіти" правди про віковічну красу людини, всупереч заметілям і морозам. У своїх пошуках письменниця постійно відчувала і вплив батька — Михайла Старицького, — і мистецтва нового часу, зокрема модерністичних течій, які не суперечили реалізмові. Критика кінця 90-х рр. минулого століття і перших десятиліть нашого віку дорікала, що Людмила Михайлівна "безнадійно пристає то до того, то до іншого берега, заблудилася в новітній драматургії", "не знайшовши свого шляху, свого власного слова"[3]. Я. Мамонтов навіть дозволив собі з певним докором зазначити, що "коли кинути загальний погляд на драматичну творчість Л. Старицької-Черняхівської, то перш за все помічається відсутність яскравої індивідуальності"[4]. Насправді ж вона протягом багатьох десятиліть боролася за свою творчість, відстоювала реноме свого батька від різноманітних нападників, підтримувала молодих літераторів і акторів, брала участь у громадському житті, особливо там, де була справжня народна культура. До неї можна застосувати твердження, яке вона висловила стосовно творчості своєї давньої подруги у статті "Хвилини життя Лесі Українки": "...її героїзм був героїзм великого серця й залізної волі"[5].

На сторінках часопису "Рада" на початку століття вона виступила навіть проти тверджень критиків, які жадали від українського театру тільки високої соціальної драми, нових модерністичних слів і настрою, драми символічної. Полеміка тривала кілька років, що призвело навіть до кризових ситуацій на сцені, але Л. Старицька-Черняхівська залишилася єдиною серед оборонців театру народно-побутового, бо, виходячи із загальноестетичних принципів, твердила, що сцена може бути традиційною й модерновою, елітарною чи загальномасовою, але не може обійтися без народної атрибутики. Основним її завданням завжди було служіння правді, кожним своїм діянням приносити користь власному народові.

Наприкінці XX століття ім'я Людмили Старицької-Черняхівської поволі реабілітується, про неї об'єктивно починає говорити критика, а творчість одержує методологічно правильне трактування. Перші кроки зробив Юрій Хорунжий, який видрукував її спогади "Про Івана Франка"[6]. Посприяв подальшому вивченню її творчого шляху Ю. Заруба, опублікувавши в періодиці статті, обнародував епістолярію, особливо цікаві листи до Д. Яворницького[7]. Так, у листі до нього від 17 березня 1903 року з Києва до Москви вона писала: "...вважаючи з великою радістю, що наше рідне слово добуває собі з кожним роком більшу силу і завойовує ширше коло читачів і прихильників, ми завдались метою із

своєї руки задовольнити вимогам часу і, отож, ми намірились думкою видавати щороку по збірнику"[8].

В епістолярії, яка, на жаль, у своїй більшості загинула в роки Другої світової війни, письменниця раніше, ніж багато інших дослідників цієї проблеми, висловила думку про те, що українське мистецтво, в тому числі і народне, має право на визнання за межами регіонів Вітчизни. В мистецтві завжди присутня об'єктивна міра здатності становити інтерес для більшости людства. Репутація, популярність, ступінь поширеності української культури безмежні для світу, а реальна зрозумілість для інших націй якнайбільша.

Талант Л. Старицької-Черняхівської тому підтвердження — вона знана у Чехії та Словаччині, Болгарії, Польщі, Німеччині, Канаді та США. Нехай не весь її доробок перекладено іноземними мовами, але навіть та частка, яка вже існує, може сприяти нашому виходу на широкі простори іномовного довкілля.

У творчій та життєвій дорозі Людмили Старицької-Черняхівської і понині є багато неясностей, недосліджених та нез'ясованих моментів, у тому числі і щодо її зацікавлення народною творчістю. І це пояснюється відсутністю достатньої кількості матеріалів, архівних документів, які й досі не відкриті. Це стосується навіть дати народження майстра слова. В. Заруба, О. Мусієнко, Ю. Хорунжий[9] вважають, що народилася вона в Києві, а насправді письменниця народилася у вельми шляхетній родині в Придністров'ї, в селі Карпівцях Могилів-Подільського повіту Подільської губернії в ніч з 28 на 29 серпня 1868 року. Не уникли цих неточностей і С. Білокінь та Б. Якимович[10], які писали її біографію. Вона була другою донькою Михайла Старицького (перша Марія), а мати доводилася рідною сестрою Миколі Лисенку. Невдовзі родина переїхала до Києва, хоч подільський маєток дуже любили і охоче відвідували. Людмила Михайлівна набувала освіту спочатку вдома, вчив її навіть Микола Лисенко, а потім у Вищій жіночій гімназії у Києві. Ще з дитинства захоплювалася літературною працею — писала скоромовки, чотиривірші, записувала пісні, невеличкі оповідання та казки для молодшої сестри Оксани, вміла гарно оповідати та співати, знала безліч прислів'їв та приказок.

Перші друковані твори з'явилися 1887 року, коли завдяки заходам і матеріальній підтримці Олени Пчілки та Наталі Кобринської у Львові за редакцією Івана Франка вийшов оригінальний за своєю художньою спрямованістю альманах "Перший вінок". Відтоді вона входить в українську культуру як непересічний майстер художнього слова — драматург, перекладачка, знавець вітчизняної етнології, прозаїк, поетеса, мемуаристка, а найбільше як громадська діячка. Після смерті Миколи Лисенка вона без вагань очолила літературно-мистецький клуб "Родина", входила до Товариства українських поступовців (відомого як ТУП), до партії соціал-федералістів, була членом Центральної Ради у 1919 році, стала однією з активних організаторок Спілки українок, учасницею Собору церкви у 1921 році тощо.

Після закінчення гімназії у 1893 році Л. Старицька-Черняхівська їде до Львова, знайомиться з інтелігентними колами Львова, тісно подружилася з Н. Кобринською, переглядає майже весь репертуар народного театру "Руська бесіда", відвідує сільські хати, аби побачити побут галичан.

З історії театральної культури відомо, що влітку 1893 року, коли письменниця була у Львові, театр "Руська бесіда" у Кам'янці-Струмиловій здійснив першу постановку "Украденого щастя" І. Франка, написану, як відомо, за піснею про шандаря. Режисуру провів талановитий К. Підвисоцький, що повернувся тоді зі стажування на Наддніпрянській Україні. Згодом це стало і приводом до того, що письменницю було заарештовано 14 січня 1930 року "і звинувачено в приналежності до так званої Спілки визволення України (СВУ).

Допити велися у в'язниці на Холодній Горі у Харкові"[11]. Та це сторінка уже з так званого радянського періоду життя Людмили Старицької-Черняхівської.

Починаючи з "Украденого щастя", дух часу, нові життєві, суспільні проблеми, новаторські зрушення пішли у структурі драматичних творів, позначилися на тематиці, відійшовши від заштампованих краєвидів та тинів з соняшниками. Недарма І. Франко в цей період зазначає, що він "задумав кинутися з головою на поле драматургічне", бо власне драма — і найскладніший літературний жанр, і найулюбленіший широкими трудовими масами. Категорію драматичного І. Франко, Леся Українка, а згодом і Л. Старицька-Черняхівська трактують як форму усвідомлення суперечностей дійсності, і насамперед протиріч суспільних, як антитезу між бідністю і багатством, правдою та кривдою.

Звідси особлива участь Л. Старицької-Черняхівської в організації театрального мистецтва України, суто професійного і народного. Вона в ті часи одна з організаторів театру, заснованого і розгорнутого в перший професіональний М. Садовським. Спільно з сестрами Марією та Оксаною, Іваном Стешенком, а згодом і Софією Русовою вона облаштовує інші драматичні самодіяльні колективи, розробляє з акторами-аматорами до дрібниць п'єси М. Старицького для постановок, займається режисурою, кладе початки дитячому театрові та музичній комедії. Тільки-но в Києві 1908 року було засновано літературно-артистичне товариство, то, як це першим відзначив В. Заруба, — "Старицька входить першою до його правління, допомагає проводити літературно-художні та наукові вечори, присвячені історії й культурі українського народу"[12]. З цією метою вона листовно звернулася і до Д. Яворницького, а згодом до А. Кримського. О. Барвінського, П. Житецького, молодого В. Вернадського. А потім, коли одружилася з лікарем О. Г. Черняхівським, мала чимало інших знайомих — трудівників точних наук і, до речі, постійно допомагала чоловікові впорядковувати перший український словник медичних термінів, вводячи багато народних, який не втратив свого значення і дотепер. І варто було б, аби Інститут української мови НАН України звернувся нарешті до цієї унікальної праці і видав її в повному обсязі.

Яр Славутич у книзі "Розстріляна муза", у статті, присвяченій діяльності Л. Старицької-Черняхівської, свідчить, що на поч. XX ст. вона "грала навіть на сцені"; за спогадами сучасників, виявляла "неабиякий хист"[13]. Разом з цим варто також відзначити, бо це обминають дослідники, що саме на замовлення і особисте прохання Миколи Лисенка вона написала блискучий текст до фольклорної драматичної балади "Ноктюрн", а "Енеїду" І. Котляревського переробила на народну трагідраму для професійного театру Миколи Садовського у Києві (вистава мала надзвичайний успіх у період існування УНР, коли зал переповнювався не тільки суспільною громадою, а й січовими стрільцями, бо спектакль зумисне показувався і в Кам'янці-Подільському та Вінниці).

Як пише Яр Славутич (а він посилається на книгу Н. Данилевської "Визначні жінки України" (1950)), Л. Старицька-Черняхівська мріяла написати народну драму з історії Південної України, — і в ній прагнула показати духовний світ запорозького люду. Вона навіть переписала кілька пісень у Д. Яворницького, аби згодом ними скористатися у розробленні тематики або просто введення як художньої частки у структуру п'єси (особливо її зацікавив цикл пісень про зруйнування Запорозької Січі, частина з цих пісень дійшла і до наших днів).

Оцінюючи творчий доробок чи громадську діяльність певного періоду Л. Старицької-Черняхівської, критики навіть у 20-х рр., в силу об'єктивних причин, не могли не відзначити, що, постійно відчуваючи на собі особливий вплив творчості улюбленого батька Михайла Старицького, вона все ж таки намагалася "орієнтуватися на потреби нового часу"[14]. Іноді їй дорікали за старомодність вибору тематики,

традиційність у вирішенні складних соціальних явищ, розробку любовного трикутника на базі народних переказів про сільське кохання, але ніхто, навіть вороги, не змогли дорікнути, що характери героїв позбавлені сучасних ознак, а з ними психологічної глибини (а для драми це найголовніше). І фольклор тут займав не другорядне значення.

Критику і хвалу письменниця завжди приймала стримано, але вміла дати гідну відповідь супротивнику — і саме таку, яка личить високоінтелектуальній людині[15]. Тому кожен її публічний виступ на сторінках періодичних видань не залишався без уваги.

Не цуралася вона й біографічно-портретних замальовок, серед них особливо відзначаються про Марію Заньковецьку і Миколу Садовського[16], вона автор цікавих, оригінальних оглядових статей, писаних найбільше про мандрівну театральну трупу Г. Колесниченка[17], рецензент нових тогочасних творів драматургії, які полюбляли сільські аматорські колективи, — повчальними можуть стати її рецензії на "Украдене щастя" І. Франка, "Батраки" Ф. Костенка, "Людське щастя" Л. Яновської[18]. Пишучи про українських авторів, зокрема про Миколу Садовського, вона робила акцент на народні основи майстерності актора[19].

Критично-мистецтвознавчі розвідки та дослідження Л. Старицької-Черняхівської торкалися актуальних питань розвитку культури нашого народу; вона дуже хотіла, щоб мистецтво українське (а тепер особливо) йшло в ногу з усім європейським розвитком. В ряді статей вона висловила своє ставлення до тих течій, які проявилися в театрі й драматургії на початку XX ст., сама ж нерідко тяжіла то до модернізму й символізму, то до реалізму. І це давало привід після 1915 року багатьом критикам (зокрема Д. Антоновичу, І. Стешенку, М. Драй-Хмарі) писати, що Л. Старицька-Черняхівська як драматург пристає то до того, то до другого берега, не знайшовши власного слова. Але це було зовсім не так. Як драматург (і досить цікавий), вона наполегливо торувала свій мистецький шлях, випробовувала нові стильові течії в тодішній драматургії, намагалася творити в різних художніх манерах, маючи на меті збагатити українську сцену. І до 1918 року її неординарні п'єси "Сапфо"[20], "Гетьман Дорошенко"[21], "Крила" належали до найулюбленіших широкою публікою вистав. В хроніку ("Аппій Клавдій")[22], фантастичну драму ("Ноктурно") та інші жанри, нові за структурою і формою, вона не боялася вводити елементи побуту, етнографічні деталі. Музику до них охоче писали М. Лисенко, К. Стеценко, П. Козицький, М. Леонтович. І в 20-х роках успіх п'єс Л. Старицької-Черняхівської серед масового глядача був значним, їх показували не тільки професійні колективи, а й солдатські пересувні театри, агітколективи, перекладали російською, єврейською, польською, німецькою, болгарською та грецькою мовами. Та після горезвісного "процесу СВУ" протягом п'ятдесяти років ім'я Л. Старицької-Черняхівської було цілком викреслене з нашої історії. У 70-х роках першим спробував проаналізувати її творчість польський славіст Флоріан Неуважни. "Активна учасниця українського культурно-творчого процесу 90-х років XIX ст. і першої чверті нашого віку, — писав він, — Людмила Старицька-Черняхівська виявила неабиякий хист у багатьох галузях красного письменства: драматургії, повістярстві, поезії, перекладах та критиці"[23]. Але дослідник тоді ніде не знайшов підтримки. Лише наприкінці 80-х рр. почали обережно згадувати ім'я цієї непересічної письменниці. Надовго залишилися в спецсховищах захоплені висловлювання про її творчість вітчизняних і зарубіжних критиків, публікації про неї в "Сяйві", "Українській хаті", "Новій Раді", "Літературно-науковому віснику", приховувалися рецензії М. Вороного, А. Вечерницького, М. Євшана, Я. Стоколоса, В. Старого, М. Комарова та багатьох інших.

Тим часом за межами Вітчизни, в діаспорі, про її творчість не забували. У мемуарах Є. Чикаленка є теплі слова про неї, їх можна віднайти у "Спогадах" (Львів, 1925— 1926) та "Щоденнику" (Львів, 1931), епісто-

лярній спадщині, яка нині ще знаходиться в державних та приватних архівах Чехії, Німеччини. Після 50-х рр. з'являються й інші матеріали, зокрема розвідки Р. Паклена — "Знищена сила: Людмила Старицька-Черняхівська — борець за молоду Україну" (Нові дні. — Торонто, 1970, т. 12), її ім'я є в "Енциклопедії українознавства" (Мюнхен, Торонто), писали про неї Л. Онишкевич та В. Ревуцький (США), інші вчені-дослідники української культури. Згадувала й професор Магдалена Ласло-Куцюк (Румунія).

Нерідко Л. Старицька-Черняхівська друкувалась в російсько-імперських виданнях, зокрема таких загальновідомих, як "Русское богатство", "Русская мысль", а як трохи послабилася цензура із появою в Центральній Україні демократичної преси, вона співпрацює з кращими російськими часописами. Часто виступає і у вітчизняних, які один за одним почали виходити, а саме "Рідному краї", "Вільній Україні", "Новій громаді", кілька разів спеціально приїздила до Могилів-Подільського, щоб там організувати якесь видання чи аматорський театр.

В. Заруба вважає, що 1905— 1920 рр. були періодом найвищої творчої активності письменниці. Окрім уже згаданого вище, вона пише такі драматичні й прозові твори, як "Милость Божа", "Розбійник Кармелюк", історичну хроніку "Богдан Хмельницький", драму "Іван Мазепа", психологічний етюд "Останній сніп", остаточно довершує проблемну драму "Крила" та "Аппій Клавдій", займається перекладами, записує безліч українських пісень, особливо історичних, які загинули у 1938 році. З-під її пера виходять нариси про Лесю Українку, І. Франка, Б. Грінченка, А. Кримського, М. Коцюбинського, де вперше по-справжньому розкриваються індивідуальні художні ознаки їх майстерності, народні основи тематики, естетика, виведені національні людські характери — неповторні у своїй конкретності[24].

У другій половині XX ст. найбільш точну оцінку драматургії Л. Старицької-Черняхівської дав Олексій Ставицький. Він зазначив, що культурна рефлексія, "літературність", словесна декоративність, ескізність тощо були властиві її драматургії, вона тяжіла також до європейської символістської драми. Форма, яку вона витворювала і олітературнювала на українському ґрунті, прислужувалася переборенню традицій народницького "живого", або, як потім називали, етнографічно-побутового театру[25].

Загальновідомо й те, що коли 1907 року видання "Літературно-наукового вісника" було переведено із Львова до Києва, Л. Старицька-Черняхівська спільно з О. Олесем, М. Євшаном, Ю. Сірим почала допомагати М. Грушевському продовжувати це справді унікальне видання. В ньому завдяки Людмилі Михайлівні публікувалися розвідки з етнографії, етнології, фольклористики, побутові поради. З її ініціативи навколо літературно-наукового журналу (продовжувалася львівська традиція) почали гуртуватися такі могутні постаті, як В. Винниченко, М. Вороний, А. Кримський, В. Леонтович, В. Самійленко, П. Карманський, Б. Лепкий, В. Пачовський, О. Кобилянська, В. Стефаник, К. Гриневичева, Леся Українка, широкі кола етнографів та фольклористів. Вона любила і вважала за честь друкуватися в часописах, які виходили в західноукраїнських землях — "Зоря", "Правда", "Життє і слово", з радістю брала участь в українських альманахах "Складка", "Українська муза", "Розвага", "Вік" та інших.

Львів як осередок збереження національної духовності, народної творчості в ті часи дуже допомагав письменниці, підтримував матеріально та морально (згадаймо її листування з І. Франком і його підтримку з приводу нападок на інсценізації та переробки М. Старицького, та цькування, яке вела російська реакційна преса проти драматурга).

У драматургії Л. Старицька-Черняхівська також досягла значних здобутків, хоча й не все в її доробку було рівноцінне й витримало випробування часу. Так, М. Мольнар (Чехія), Ф. Неуважни, Е.-С. Бури

(Польща) більше відзначають її переклади таких оперних лібрето, як "Аїда", "Фауст", "Ріголетто", "Чіо-Чіо-сан", "Самсон і Даліла", публіцистику, а також окремі оригінальні драматичні твори, для яких вона (як і Леся Українка) брала сюжети з античної історії. Писала Старицька-Черняхівська й психологічно-побутові драми на сучасні теми, а також зверталась до давньої української історії. Структурна основа кожної драми чи комедії заздалегідь ретельно розроблялася: складався первинний план, а в ході написання він уточнювався, доповнювався та поглиблювався. Бувало й так, що твір визрівав якось раптово, блискавично і відразу діставав мистецьку завершеність. Так, наприклад, вмить у неї виник трагічний жарт в одну дію "Муки українського слова", який вона написала для аматорів "Родини"[26]. Як для цієї одноактівки, так і для інших вона обирає незвичні досі для українських митців теми, але це аж ніяк не принижувало значення драматургії митців кінця XIX — початку XX ст.

Як драматург Л. Старицька-Черняхівська дебютувала 1893 р. драматичною новелою "Сапфо", присвяченою нерозділеному трагічному коханню грецької поетеси.

М. Лисенко створив до п'єси своєрідну музику, спектакль не раз одержував інтерпретацію на сцені, в тому числі й у 20-ті роки; виходив твір і окремим виданням. У першому десятилітті нашого віку його любили ставити в таких організаціях, як "Плеяда", "Родина", "Просвіта", "Артистичний клуб", що існували в Києві. Є свідчення й про те, що при Полтавському земстві існував клуб любителів сцени і народної творчості — і тут теж грали "Сапфо". В 90-х рр. уривки з "драми" йшли у концертному залі міста Львова при сприянні СТД України.

Античні мотиви лягли й в основу трагедії "Аппій Клавдій" (Літературно-науковий вісник. — 1909. — Вип. XI—XII), присвяченої М. Старицькому. Багато щоріднило цю трагедію з драматургією Лесі Українки[27], зокрема з її "Осінньою казкою".

У 1913 р. з'являється психологічна драма "Крила", де з глибокою психологічною достовірністю розкрито душевну трагедію талановитої жінки, хист якої тьмяніє й гине, придушений атмосферою міщанського побуту. Тематично пов'язана з цією п'єсою і наступна народнопісенна драма "Жага" (розпочата 1898 р., вперше видрукувана тільки 1925 р.; фабульною основою твору послужили соціальні перипетії комедії О. Островського "Не так живи, як хочеться"). Рушієм дій і вчинків молодого заможного крамаря-лихваря Василя Берези стала пристрасть до накопичення, пиятики, яка засліпила розум цієї людини і призвела до жахливого злочину. В п'єсі багато народних звичаїв. Микола Садовський зацікавився цією драмою, і в 1910 р. вона дістала чудову сценічну інтерпретацію — лихварство й здирство тоді процвітали в сільському середовищі, тема була дуже актуальною і проблематичною.

Ф. Неуважни справедливо зауважив: "Ці п'єси виникли на перехресті впливів скандинавської психологічної драми, віянь п'єс Метерлінка і традицій побутової російської та української драми. Відчувається в них також спорідненість з атмосферою (відкидаю тут еротичну гіпертрофію драматургії цього автора) п'єс Володимира Винниченка"[28].

Напередодні листопадового перевороту 1917 р. та в радянський час Л. Старицька-Черняхівська опрацьовувала переважно ті історичні епізоди, до яких вона раніше зверталась у спільній роботі з батьком, зокрема про Івана Мазепу, Устима Кармелюка, Богдана Хмельницького тощо. Дотримуючись традиційної естетики вітчизняного театру, письменниця створила цикл п'єс на сюжети української історії різних періодів і зуміла досягти об'єктивності. "Історична драма, — твердила вона у цитованій статті, — найтриваліша форма драматичної творчості: вона не боїться подиху часу, вона не старіє..."[29]

У 1911 році Л. Старицька-Черняхівська починає писати народну трагедію на п'ять дій "Гетьман Дорошенко" (ЛНВ. — 1911. — Т. 53. —

Кн. 3; Т. 54. — Кн. 4—5). Її остаточним сценічним варіантом слід вважати постановку, здійснену відомим режисером Ол. Корольчуком спільно з автором у Державному народному театрі, прем'єра якої відбулася 29 квітня 1922 р. в Києві. П'єса видавалася у 1918 і 1919 рр. київським видавництвом "Час"[30]. В основу сюжету покладено один із найдраматичніших періодів історії України, коли її територія була розшматована постійними внутрішніми міжусобицями та зовнішніми ворогами, а уярмлений люд зазнавав соціально-економічного та духовного поневолення. В змалюванні дійових осіб психологічна домінанта народних історичних пісень переважає над епічним розвитком подій, і це надало п'єсі камерно-інтимного відтінку. Вона, як водиться в європейському романтичному напрямі, вводить у дію багато народної символіки, алегоричних образів, за якими проглядало багато сучасних їй подій.

Петро Дорошенко (1627—1698) одинадцять років був гетьманом Правобережної України, намагався в XVII ст. об'єднати роздрібнений край, але зазнав поразки. В ідейній концепції образу Дорошенка письменниця пішла за М. Грушевським. Ідея незалежності України, яку обстоював гетьман, не дістала широкої підтримки люду, пригніченого й настраханого.

28 травня 1995 року Національний театр ім. І. Франка у Києві уперше за довгі роки свого існування здійснив постановку цієї романтичної трагедії письменниці. Щоправда, режисер-постановник В. Опанасенко зробив величезні купюри в текстовому матеріалі, і це позбавило його філософічності, навіть перевело сюжетні розгалуження в площину психологічної драми.

В плані народності трагедія "Гетьман Дорошенко" потребує уваги фольклористів, адже вся вона сповнена іносказань, метафоричності, ознак епохи.

У 1920 р. остаточно був звершений драматичний етюд "Останній сніп" (видрукуваний у 1926 р.), де письменниця показала процес деморалізації козацької старшини за часів Катерини II, пристосовництво. Етюд рясніє народними фразеологізмами в характеристиках усіх персонажів. Під час роботи над цією п'єсою Л. Старицька-Черняхівська багато виступає на сторінках вітчизняної періодики із статтями з різних питань теорії драми, драматургічної майстерності, в яких спирається на твердження Арістотеля, Г.-Е. Лессінга, І. Карпенка-Карого, І. Франка. По суті, Л. Старицька-Черняхівська започатковує українське вітчизняне театрознавство й театральну критику, переклади драматургії.

"Останній сніп" писався у дні, коли навала червоних військ російського генерала О. Муравйова насувалася на Київ, винищуючи все українське на своєму шляху. У ці важкі хвилини письменниця вивершила цей етюд (це був грудень 1917 року). Драма в своїй основі розробляє конфлікт двох поколінь Гетьманщини перед її знищенням російською імперською рукою. Йдеться про старого батька, представника козацької України, великого патріота незалежності краю, і сина, який шукав уже собі кар'єри та матеріальних благ при санкт-петербурзькому та московському дворах. Відомий історик Д. Дорошенко відзначав у п'єсі "психологічну правду і сценічність"[31], добре про неї відгукнулися й І. Стешенко та В. Чаговець.

Найбільша цінність етюду письменниці полягає в тому, що він вийшов у світ у той момент, коли розбурханість світу, лихоліття воєнного часу, революційна дистрибуція принесли повний розгром українського культурно-національного життя.

За свідченням газети "Наш шлях", яка чудом збереглася у Вінницькому обласному архіві, а виходила вона у Кам'янці-Подільському, повідомлялося, що Національний театр УНР, ще керований Миколою Садовським, показав прем'єру драми напередодні свого від'їзду за кордон, в еміграцію. Це було в січні 1919 року. Поет Євген Маланюк, який написав передмову до нью-йоркського видання

"Останнього снопа"[32], повідомляв, що бачив цю блискучу прем'єрну виставу у Кам'янці-Подільському. Він вважав, що ця постановка в умовах втрати революційних завоювань УНР була майже символічно-тотожною. "Навіть жупан, в якому виступав у ролі Андрія Нащадими М. Садовський, був підкреслено алегоричним. І коли герой М. Садовського падав мертвий, то падав, як підтятий дуб, падав "справді, як важкий, золотавий сніп, не згинаючись, цілою своєю випростованою штивою старокозацькою статурою"[33], за Андрієм Нещадимою виднілася вся розтерзана Україна.

Сильний струмінь психологізму, майже детективна інтрига представлені в соціальній драмі "Розбійник Кармелюк" (на основі народних оповідань), остаточно завершеній 1920 року (вперше вийшла окремим виданням у 1926 р.). Це непримиренний конфлікт між почуттям обов'язку та побутовою буденщиною. П'єсі притаманні фольклоризм, а за ним експресивність дії, карколомні ситуації, насичені мелодраматичними епізодами кохання подільської красуні Кияни до Кармелюка, яке закінчується несподіваною трагічною загибеллю ватажка. Народні перекази і пісні, які існують на Поділлі про цю людину, були трансформовані у драмі.

"Розбійник Кармелюк" був миттю підхоплений театральними колективами. Перший показ доопрацьованої драми на сцені відбувся в Єлисаветграді 16 березня 1924 р., свій сезон 1924/25 рр. відкрив нею і драматичний театр ім. М. Заньковецької в Дніпропетровську, потім у Кривому Розі, вистава скрізь мала величезний успіх. Перший варіант "Розбійника Кармелюка" був поставлений Державним народним театром у Києві (березень 1922 р.), де художнє керівництво постановкою очолив режисер Б. Романицький[34].

В історичній драмі "Напередодні", написаній 1923 року, Л. Старицька-Черняхівська зробила першу спробу показати атмосферу оточення Т. Г. Шевченка, його друзів і ворогів напередодні смерті, відтворити думки й чутки, які циркулювали серед тодішньої інтелігенції з приводу особистого життя поета, його побуту, смаків, уподобань тощо. І. А. Кочерга згадував, що ця п'єса стимулювала його розпочати героїчно-романтичну драму "Пророк".

За свідченням самого М. Старицького, цікавою стала спроба Л. Старицької-Черняхівської розповісти про історію України в трагедії "Іван Мазепа". В драмі "Мазепа" використано дуже багато прислів'їв, приказок, дотепів. У ситуаційних моментах письменниця йшла більше за народними переказами, бо, як відомо, все, що стосувалося постаті Івана Мазепи, століттями було сховано імперською цензурою, жандармським управлінням і до багатьох документів ще й досі доступу немає.

За даними Книжкової палати у Харкові, ця п'єса була видана 1926 року у видавництві "Книгоспілка", але весь тираж відразу конфіскували, а рукопис не зберігся. І тільки у 90-х рр. з'ясувалося, що кілька примірників все-таки врятувалося від знищення і перепливло океан, зупинившись в Америці. Перевидання драми "Гетьман Мазепа" здійснили в Нью-Йорку за харківським виданням 1926 року у 50-х рр., там його й показували окремі театральні колективи. Є свідчення, що видатний хореограф В. Авраменко мав намір перевести цю високу народну історичну драму в кінематографічну площину[35].

При написанні п'єс на історичну тематику Л. Старицька-Черняхівська, як ніхто з її попередників, старанно вивчала етнографічно-фольклористичний доробок епохи, в якій розгорталися події, а якщо такого матеріалу бракувало, то віднаходила аналогічні постаті в інших народів такого ж періоду й ретельно студіювала всю часово-світову документацію. Так, відомо, що при розробці теми боротьби Устима Кармелюка вона перечитувала "Подольские губернские ведомости" від початку їх заснування і зробила понад сотню виписок, а також записів по селах Поділля, особливо Вінниччини.

Драматургія Л. Старицької-Черняхівської, а сюди відноситься насамперед народна драма "Милость Божа" (за М. Довгалевським), народна драма "Павло Полуботок" (за О. Барвінським), "Напередодні" тощо, завжди відзначалася мистецькою своєрідністю, точним знанням законів сцени, розробкою етнографічних деталей, і тому М. Вороний мав рацію, коли твердив, що пише вона "насамперед не в літературній, а в сценічній призмі, уважаючи не на читача, а на театрального глядача: через це критик, не побачивши її на сцені, може схибити в той чи інший бік — літературний або сценічний"[36].

Залишились, як свідчать деякі збережені матеріали[37], начерки п'єс з історії України XVIII століття, хотіла вона також написати народну драму з життя української інтелігенції у період першої світової війни, а також народну драму з життя західноукраїнських земель в 1914—1917 рр. — особливий період розвитку на історичній карті України, дуже болісний і досі не розроблений ні істориками, ні митцями. Особливої уваги заслуговує її намір створити драматичну повість про голодомор 1933 року.

Після першого арешту письменниця відійшла від активної драматургічної творчості. Робила переклади, писала мемуари, записувала фольклор, найбільше народних оповідань. Чимало зробленого в ці часи так ще і не віднайдено, а багато загинуло в архівах КДБ. Як свідчить "Словник українських псевдонімів та криптонімів", свої твори, в т. ч. і популярні публіцистичні виступи, Л. Старицька-Черняхівська в ці часи підписувала такими псевдонімами: Л. М., Л. Петренко, Л. С., Л. С.-Ч., Л. Ч., Ч. Л. та ін.[38] В 1940 р. на сторінках журналу "Театр" промайнули її спогади про батька — "Одгуки життя". Це, по суті, остання робота Людмили Михайлівни.

Життя 73-річної Л. Старицької-Черняхівської обірвалося трагічно. В липні 1941 р. її арештували (вже втретє) і разом з іншими вивезли до Харкова. Звідти арештованих етапом, голодних, обірваних, відправляють у Валуйки. Там, вкинувши у розбиті вагони товарняка, повезли за Волгу. У товарному вагоні, вщерть набитому в'язнями, яким не давали ані води, ані їжі, десь серед астраханських полів письменниця загинула. Як свідчать очевидці, тіло покійної конвоїри з НКВС викинули з потягу в степ[39].

З її невеликого виявленого тепер архіву дізнаємося, що Л. Старицька-Черняхівська дуже любила і знала українську пісню, сама була їх чудовою виконавицею, а в молодості захоплювалася танцювальним мистецтвом, навіть мріяла написати для журналу "Сяйво" про витоки найбільш популярного танцю — козака. Серед її улюблених і по декілька разів переписаних були пісні "Ой зійди, зійди, зіронько та вечірняя", "Ой місяцю, місяченьку, зайди за комору", жартівливі "Коли б мені, Господи, неділі діждати", "Унадився журавель, журавель". Ці пісні були записані в селах Полтавщини разом з батьком М. Старицьким. На Поділлі, в Придністров'ї, зокрема в селах Могилів-Подільського повіту, письменниця зробила записи (сценарні) "Меланки" всього циклу (пісень, приповідок, оповідань, байок, жартів, дотепів), які так і назвала "На вечорницях" — сюди ввійшли дівоча пісня "Ой в ліску, в ліску", спільний хор "Застилайте столи", хор "Ой наша Меланка", народна подільська пісня "Поїду по добрій пороші", а також "Ішов Гриць з вечорниць", "Коли б мені не сопілка", хор "Як пішла я по суниці у ліс" та інші.

Із своєю сестрою Оксаною Стешенко (а вона упорядкувала в 1941 році "Драматичні твори" М. Старицького, і це була остання книга, яка вийшла в Україні напередодні війни з фашизмом) вони любили літніми вечорами, особливо коли гостювали на Поділлі, дуетом співати "Ой ходила дівчина бережком", "Ой зійди, зійди, ти зіронько", "Ой тихо, тихо Дунай воду несе". На Черкащині, в дитинстві, нею було записано кілька пісень, які вводив М. Старицький і в свої драматичні та прозові твори ("Ой надворі метелиця", "І лід трішить, і комар пищить", "Помалу, помалу, паночку, грай"), а також народно-побутові фразеоло-

гізми, загадки, порівняння, серед таких "Їду, їду, ні дороги, ні сліду", "Повен хлівець білих овець, один баран белькоче", "Коли працює було, то рве, як шалений той кінь, а коли гуля, то так, що й не даси ради", "Злий, як рябий пес", "Ходить, як пише" тощо.

Л. Старицька-Черняхівська добре володіла сербською мовою і в оригіналі перечитала твори майже всіх письменників-сербів, які виходили в Бєлграді та Нови Сад, але найбільше її цікавила сербська фольклористика — вона виписувала за алфавітом всі пісні, прислів'я та приказки, які їй траплялися.

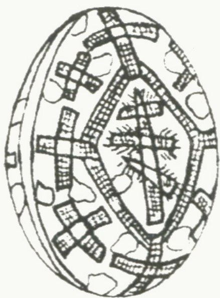
Звичайно, фольклор не став основним компонентом її драматургії, його використання було спорадично-спонтанним, але введення народної пісні чи танцю, елементів побуту чи звичаїв настільки ставало органічним, що сприймалося як художній витвір автора. Це дається нелегко і не кожному митцеві слова, а тільки справжнім майстрам.

Художня спадщина Л. Старицької-Черняхівської тільки-но починає входити в нашу духовність і потребує детального аналізу, вивчення, включаючи і її дотичність до народних джерел мудрості.

Леонід БАРАБАН

Київ

[1] Див.: М. В. Лисенко у спогадах сучасників. — К., 1968. — С. 292—323. (Автор приміток — професор Р. Я. Пилипчук).
[2] Україна. — К., 1907. — Кн. 4. — С. 47.
[3] Історія української літератури кінця XIX — початку XX ст. — К., 1989. — С. 172.
[4] Червоний шлях. — 1926. — Ч. 11—12. — С. 197.
[5] Літературно-науковий вісник. — Львів, 1913. — Кн. 11—12.
[6] Дніпро. — 1965. — Ч. 12.
[7] Слово і час. — 1991. — Ч. 7. — С. 30—34.
[8] Там же. — С. 33.
[9] Слово і час. — 1991. — Ч. 7. — С. 30; З порога смерті. Письменники України — жертви сталінських репресій. — К., 1991. — С. 414; Дніпро. — К., 1989. — Ч. 2. — С. 84—92.
[10] Українська мова і література в школі. — К., 1989. — С. 20—23; Соціалістична культура, 1989. — Ч. 3. — С. 32—34.
[11] Дет. про це див.: З порога смерті... Письменники України — жертви сталінських репресій. — К., 1991. — С. 415.
[12] Слово і час. — К., 1991. — Ч. 7. — С. 30.
[13] *Славутич Яр*. Розстріляна муза. — К., 1992. — С. 68.
[14] Історія української літератури кінця XIX — поч. XX ст. — К., 1989. — Т. 2. — С. 185.
[15] Слово і час. — 1898. — № 9. — С. 29—33.
[16] Рада. — 1908. — № 14; 1907. — № 99.
[17] Там же. — 1910. — № 16.
[18] Літературно-науковий вісник. — 1910. Кн. 2. — С. 178—179; Там же. — 1910. — Кн. 8. — С. 374—377; Там же. — 1909. — Кн. 7. — С. 134—141.
[19] Літературно-науковий вісник, 1907. — Кн. 5. — С. 299—306.
[20] Зб. "Нова громада". — К., 1908. — С. 453—475.
[21] Літературно-науковий вісник. — 1911. — Кн. 3. — С. 504—533; Кн. 4. — С. 30—78; Кн. 5. — С. 222—260.
[22] Літературно-науковий вісник. — 1909. — Кн. 11. — С. 209—274; Кн. 12. — С. 494—538.
[23] Український календар. — Варшава, 1968. — С. 160.
[24] Слово і час. — 1991. — № 7. — С. 31—32.
[25] Історія української літератури XX століття. Книга перша. — К., 1993. — С. 21, 71.
[26] Літературно-науковий вісник. — 1907. — Кн. 12. — С. 369—381.
[27] Див.: *Антонович Д.* Триста років українського театру. 1619—1919. — Прага, 1925. — С. 197—200.
[28] Український календар. — С. 160—161.
[29] Україна. — 1907. — Т. 4. — С. 89.
[30] Нині твір вийшов друком у зб. Бувальшина. Укр. драматургія др. пол. XIX — поч. XX ст. / Упорядник О. Ставицький. — К., 1990. — С. 314—320.
[31] *Жученко М.* (До Дорошенка). Українське письменство у 1917 році // Літературно-науковий вісник. — 1918. — Кн. 2—3. — С. 214.
[32] *Старицька-Черняхівська Л. М.* Останній сніп. — Нью-Йорк, 1968. — 78 с.
[33] *Там же.* — С. 7.
[34] Пролетарська правда. — 1922. — 7 квіт.
[35] *Старицька-Черняхівська Л. М.* Іван Мазепа. — Нью-Йорк, Говерля, 1959. — 115 с.
[36] Див.: (М. Вороний). Літературно-науковий вісник. — Ч. 2 // Рада. — 1911. — 10 червня. — № 129. Огляд.
[37] Див. про це: Культура і життя. — 1990. — 2 верес., а також: Січ. — 1991. — № 5.
[38] *Дей О. І.* Словник українських псевдонімів і криптонімів (XVI—XX ст.) — К., 1969. — С. 124.
[39] Див. про це: Культура і життя. — 1990. — 2 верес.



НАУКА І СУЧАСНІСТЬ

СЛІДАМИ ЧОРНОБИЛЬСЬКОЇ ТРАГЕДІЇ: ЕКСПЕДИЦІЙНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ КИЇВСЬКОГО ПОЛІССЯ *

Чорнобильська аварія завдала величезної шкоди не тільки природному середовищу України, а й багатьом галузям традиційної культури і побуту. Найбільше постраждали поліські райони Київщини та Житомирщини. Крім відселення ще в 1986 році жителів колишнього Чорнобильського району, не менше збитків зазнав Поліський район, який безпосередньо прилягає до 30-кілометрової зони відчуження. Зокрема, після катастрофи тут було відселено 10 населених пунктів, а пізніше — ще майже два десятки. Більшість місцевих переселенців проживає нині у південних районах столичної області.

Такий стан вимагав нагального дослідження районів саме цього краю. Адже зазначений вище фактор, а також підвищена смертність серед населення, яке проживає в забруднених районах, неспроможність його скористатися плодами власної праці, складний процес адаптації переселенців у нових місцях проживання тощо посилили тенденцію швидкого відмирання, а то й безслідного зникнення набутих поліщуками впродовж тисячоліть народних знань, звичаїв та обрядів, багатющого виробничо-господарського досвіду, скарбів усної поетичної і музичної творчості, домашніх промислів та ремесел, народного мистецтва та ін., що для національної культури і науки становить особливу цінність.

Саме з цих міркувань 29 червня 1994 р. вперше в постчорнобильський період Інститут народознавства НАН України в особі директора Степана Павлюка, з однієї сторони, і Мінчорнобиля України в особі міністра, нині вже покійного Георгія Готовчиця — з другої, уклали договір на виконання широкомасштабної теми "Комплексне історико-етнографічне дослідження та фіксація матеріальної і духовної культури радіоактивно забруднених зон Полісся". Враховуючи загальний стан дослідження традиційної культури і побуту поліщуків, ступінь поширення негативних явищ, інші об'єктивні чинники, основним об'єктом експедиційного обстеження було обрано саме Київське Полісся, а для виконання теми сформовано три творчих колективи з умовними назвами: "Поліське", "Переселенці", "Зона" (керівник канд. іст. наук Ю. Шилов).

Найбільш відповідальне і складне завдання стояло перед членами творчого колективу (ТК) "Поліське" — виявити і максимально достовірно та повно зафіксувати найцінніші елементи і явища матеріальної та духовної культури автохтонів Поліського району. Складність виконання цього завдання зумовлювалася кількома об'єктивними і суб'єктивними факторами. По-перше, безпосереднє прилягання цього району до 30-кілометрової зони відчуження викликало в науковців труднощі психологічного плану, які необхідно було подолати в оптимально короткі

* Основою публікації послужили звіти науковців експедиційного загону "Поліське".

строки. По-друге, підвищена радіоактивна забрудненість досліджуваної території ускладнювала опрацювання об'єктів матеріальної культури (житла, господарських будівель, знарядь праці, виробів народних промислів і ремесел, транспортних засобів та інших), яке вимагало постійного контакту з ними. По-третє, проведення науково-пошукової роботи у багатьох селах, які повністю або частково були відселені до початку проведення експедицій. По-четверте, побоювання членів творчого колективу за те, чи вдасться в екстремальних умовах налагодити доброзичливий діловий контакт з місцевими жителями як інформаторами. Нарешті, значна чисельність експедиційного загону, що обмежувало його маневреність та оперативність у праці, а також ускладнювало побутове облаштування.

Сьогодні можна з упевненістю констатувати, що всі трудноші були успішно подолані, а члени ТК сповна підтвердили свою громадянську зрілість і високий професіоналізм.

Члени творчого колективу здійснили два виїзди для пошукової роботи в Поліському районі, кожний з яких тривав 18 днів: 11—28 серпня і 11—28 вересня 1994 р. В обох експедиціях побувало десять науковців: Михайло Глушко, Ярослав Тарас, Раїса Чугай, Роман Сілецький, Корнелій Кутельмах, Стефа Гвоздевич, Людмила Булгакова, Микола Гладкий, Роман Радович та Андрій Шкарбан. Решта членів експедиційного загону провели науково-пошукову роботу впродовж одного з етапів.

За 36 днів польової роботи було обстежено 46 сіл Поліського району, зокрема: Красятичі, Володарку, Залишани, Вересню, Городещину, Міхлівщину, Вовчків, Дубову, Максимовичі, Чапаєве, Стещину, Калинівку, Орджонікідзе, Черемошну, Військове, Шкневу, Млачівку, Радинку, Нівецьке, Омелянівку, Буду Вовчківську, Федорівку, Буду Радинську, Денисовичі, Стару Марківку, Нову Марківку, Стовпне, Зелену Поляну, Мар'янівку, Мартиновичі, Червону Зірку, Рагівку, Луговики, Новий Мир, Буду Варовичі, Вільчу, Діброву, Тараси, Котовське, Жовтневе, Грезлю, Рудню Грезлянську, Поліське, Королівку, Дубову Вовчківську, Пухове. Значна частина з них (15) знаходиться в другій зоні радіоактивного забруднення, у зв'язку з чим вони були вже відселені або мали бути повністю відселені до жовтня 1994 р. Це, зокрема, Буда Варовичі, Вільча, Резля, Денисовичі, Діброва, Жовтневе, Королівка, Котовське, Мартиновичі, Нова Марківка, Новий Мир, Поліське, Пухове, Рудня Грезлянська, Тараси. Зазначимо, що під час проведення польових експедиційних робіт у деяких з них проживало по кілька осіб: у Буді Варовичі — 1, в Денисовичах — 6, Королівці — 5, Новій Марківці — 5, Новому Мирі — 6, хоча до Чорнобильської аварії кожне з названих сіл було значним поселенням, де мешкало не менше 250 чоловік.

Крім того, для порівняння і зіставлення зібраного документального матеріалу, встановлення районів розповсюдження і меж поширення цілих комплексів чи окремих елементів матеріальної культури, ремесел і промислів, усної поетичної і музичної творчості, зразків народного мистецтва тощо, наукові етнографічно-фольклористичні дослідження були поширені також на територію сусіднього району — Іванківського, який знаходиться в третій зоні радіоактивного забруднення і межує з відчуженими землями. Такі пошуки проведено в шести населених пунктах: Мусійках, Обуховичах, Болотні, Ораному, Коленцях та Іванкові. Фрагментарно матеріал зафіксовано в Красилівці, Макарівці та Потеліївці того ж району. Паралельно уточнювався стан досліджуваного об'єкту чи явищ народної культури, ступінь побутування кожного його виду в сусідніх поселеннях, а при фіксації в інформаторів, що народились і виросли в інших областях, також з місця їх попереднього проживання. Все це позитивно вплинуло на кінцеві результати праці творчого колективу "Поліське".

Високу продуктивність і професіоналізм його членів промовисто підтверджують бодай такі загальні цифри. За 36 днів експедиційної

роботи виявлений науковцями польовий документальний матеріал зафіксовано на шести відеокасетах і 93 аудіокасетах. Відзнято на фотоплівку більше тисячі об'єктів матеріальної культури, фрагментів загального вигляду населених пунктів і краєвидів, селянських садиб, місцевих жителів, умов проживання і побуту. Крім того, замальовано та описано від руки не менше елементів знарядь праці і житла, одягу і народних промислів тощо. Нарешті, для майбутнього музею, який репрезентував радіоактивно забруднені райони Київської області, зібрано понад 500 експонатів — хліборобські знаряддя праці і рибальські снасті, посуд для переробки і зберігання харчових продуктів, бондарні і гончарні вироби, ткацький, столярний і ковальський інструментарій, зразки народного одягу, вишивки, ткацтва та інші. Основу музейної збірки становлять предмети і речі з давніх і в минулому великих населених пунктів, які тепер спорожніли — Нового Миру, Мартинович та Діброви, куди організовувались для цієї мети спеціальні експедиційні виїзди. Найбільший внесок зробили для даної важливої справи Р. Омеляшко, М. Глушко, Л. Булгакова, С. Гвоздевич, Р. Чугай.

Щодо цінності і якості виявленого та зафіксованого документального матеріалу, то він ще вагоміший. Так, під час експедицій достовірно встановлено, що в господарстві населення Поліського й Іванківського районів головне місце посідали землеробство і тваринництво, які суттєво доповнювали рибальство, бджільництво, збиральництво та мисливство. Щоправда, через примусову колективізацію в 30-х роках XX ст. та відлучення селян від основних засобів виробництва більшість компонентів традиційного хліборобства і тваринництва до нашого часу не збереглася. Серед знарядь праці в основному побутують звичайні лопати, сапки, вила та інші, а також модифіковані плуги і борони. Втрачено народні способи обробки землі та догляду за врожаєм, хліборобську обрядовість. Фрагменти останньої найчастіше фіксував К. Кутельмах, вивчаючи календарну обрядовість, оскільки в минулому вирощування хліба на Поліссі, як й в Україні в цілому, тісно перепліталися, з одного боку, з традиційним світоглядом, з другого — з обрядами та звичаями річного циклу.

Зникло багато елементів традиційного придомного тваринництва, що зумовлено усуспільненням робочої худоби в 30-х роках. Стадо домашніх тварин складалося з великої рогатої худоби, овець та свиней. Кіз тримали дуже рідко. Досліджуючи способи розведення худоби, догляд за нею, використання продуктів тваринництва та інші аспекти цього заняття, М. Гладкий все ж зібрав цінні дані про структуру і співвідношення домашнього стада наприкінці XIX—XX ст., організацію одноосібного і колективного випасу худоби, утримування її в зимовий період, переробку молока, обробку шкіри і рогу. Встановлено, що до 20-х років важливу роль в господарстві місцевих селян відігравали воли як товар і тяглова сила. Якщо коня запрягали переважно для виїзду або в "грабарку", то орати і перевозити важкі вантажі намагалися насамперед волами. Не випадково у довоєнний період і в колективних господарствах велику увагу приділяли саме волам. Дослідник зафіксував також цікаві відомості про народні способи розведення худоби і визначення часу отілу корів, наймання пастухів та розрахунок з ними за працю впродовж весняно-осіннього сезону (так звані "вигонщина", "виборщина" і "дяковщина"), господарські споруди і заготівлю кормів, замовляння проти "злих очей" і ветеринарні рецепти, гру пастухів на "рогу", скотарську обрядовість на Святвечір, Благовіщення, Юрія, Зелені Свята тощо.

Вагомі відомості зафіксовано про народні способи відлову риби і приготування з неї страв (М. Глушко). На досліджуваній території, як і в інших районах Полісся, використовували всі основні способи рибальства: "на посвіт", глушіння, перекриття боліт і рукавів річок, зимовий підлідний тощо. Також описано та відзнято на фотоплівку значну кількість риболовних снастей — "неводів", "кошів", "волоків", "топтух",

"остей", "скрипок", "нерет" ("нарет") та інші, які використовувалися для ловлі в'юнів, плотви, щук, сомів, карасів тощо. Хоча після відселення більшості прирічкових поселень басейну Ужа вони також швидко зникають, а про побутування деяких з них у минулому засвідчують хіба що традиційні назви. Це, зокрема, "ніти" ("ворота"), "перемет", "крига", "гірі", "жаки". Загалом, рибальство займало у господарській діяльності поліщуків Київщини досить вагоме місце. Достатньо вказати, що без рибних страв ("холодного", смаженої риби) не відбувалась жодна значна подія родинного життя — народини, весілля, похорони. Значну кількість риби заготовляли для споживання взимку — в'ялену і сушену. Натомість, за розповідями старожилів, у минулому її майже не засолювали. Жителі сіл Мартиновичів і Діброви нерідко продавали рибу на місцевих ринках, а окремі з них торгували навіть у Києві.

Фактичного матеріалу про інші види допоміжних занять (збиральництво, мисливство і бджільництво) зафіксовано дещо менше. Члени експедиції звертали увагу насамперед на способи збирання ягід і грибів, горіхів і "вересу" тощо, які були невід'ємною частиною повсякденного харчування тутешніх жителів. Мисливством займалися не тільки чоловіки, а спорадично й жінки.

З бджільництва увагу етнографів привернули борті ("довбанки"), які, на відміну від інших регіонів України, побутують тут до цього часу. Більше того, їх частіше доводилось бачити, ніж звичайні вулики, особливо у відселених населених пунктах, де вони залишалися німими свідками давно забутого життя і процвітання.

Велика увага приділялась під час експедиції різноманітним промислам та ремеслам. Зокрема, зусиллями С. Гвоздевич, частково М. Глушка, зібрано величезний фактологічний матеріал про деревообробні промисли — бондарство, теслярство, столярство, колісництво, які інтенсивно розвивалися до 50-х років XX ст. в усіх населених пунктах краю. Масове розповсюдження мало плетіння з бересту, лози, соснового коріння і тонкої соснової дранки ("лапші"), рідше з очерету. Серед знахідок С. Гвоздевич найбагатшим і найцікавішим виявився асортимент дерев'яного посуду: великі (висотою до 2 м і діаметром 70— 100 см) довбані "каловби" зі вставним дном (села Новий Мир, Городещина, Рагівка, Тараси, Федорівка, Мартиновичі) і бондарської роботи бочки ("бодні", "сипанки") для зберігання зерна, дерев'яні відра, "пікні діжки", "маслобойки", оригінальні "бодні" для зберігання одягу і сала, "ряжки", "цебри" тощо. Зафіксовано також багатий бондарський, столярний і колісний інструментарій. Так, у с. Млачівці М. Глушко виявив цілий набір саморобних пристроїв та інструментів (більше двох десятків) для виробництва коліс і транспортних засобів. На жаль, давно вийшли з ужитку стародавні пристрої — "колоди" для гнуття традиційним способом ободів, полозів і дуг. Відсутні також давні токарні станки і "парні".

Не менш вагомі результати одержала Р. Чугай, частково також Л. Булгакова, при дослідженні вишивки, ткацтва і килимарства. Ними встановлено основні центри названих промислів і ремесел, імена провідних майстринь XX ст., типові техніки виготовлення та прийоми традиційного декорування виробів, межі її розповсюдження, локальні особливості тощо. Так, науковці відзначають, що поліські ткачі досконало володіли усіма основними техніками: чиноватим, килимово-закладним, перебірним, петельчастим, ажурним тканням під одну і дві дошки та іншими. Це ж лягло в основу місцевих назв тканих виробів: "в решето", "на дві і чотири ніті", "на цуцики", "перекладаннями" тощо. Назви тканих виробів залежали також від змісту рослинного і геометричного орнаменту, домінуючих мотивів. За функціональним призначенням ткані вироби поділялися на рядна, килими, постілки, настольники, рушники, пілки, намітки, хустини, плахти.

Не менш багатими були вишивання, гончарство, плетіння. Так, у с. Млачівці як важливому центрі гончарства Р. Чугай досліджено види

керамічного виробництва, з'ясовано авторство гладушок, мисок, горшиків тощо.

Частково опрацьовано ковальське ремесло, яке вивчала С. Боньковська. Виявлено вплив умільців іноетнічного походження (німецьких і чеських колоністів, що проживали тут переважно з XIX ст.) на модернізацію окремих технологічних операцій ковальської справи та утвердження в XX ст. нових металевих елементів у виробничій сфері і домашньому побуті.

З серйозними трудношами зіткнувся М. Глушко при дослідженні традиційного транспорту, насамперед сухопутного. Більшість типових для Полісся моделей колісних і полозних засобів пересування, як і традиційний однокінний запряг у хомут та дугу, вийшли вже з ужитку. Достатньо вказати, що за весь експедиційний час виявлено тільки один запряг коня в голоблі з дугою — у с. Макарівці. Конструктивні особливості та регіональну специфіку сухопутних засобів пересування можна реконструювати лише на основі окремих елементів і багатої народної транспортної термінології. Встановлено, що в минулому тут велике транспортне значення мали однокінна "грабарка", звичайний "віз" і "мажа". Якщо ходова частина цих транспортних засобів мала однакову конструкцію, то форми кузовів залежали од виду вантажу. "Грабаркою" найчастіше перевозили землю і пісок, особливо для будівництва залізниць і доріг. Не випадково десятки, сотні, якщо не тисячі селян краю в кінці XIX — на початку XX ст. займалися так званим "грабаруванням", у зв'язку з чим виїздили в Білорусь, Росію і навіть Автро-Угорщину. За кузов воза правили звичайні драбини, а за "межі" — ящик з драбинним каркасом. Першим транспортували сіно, збіжжя з поля, другим — зерно, картоплю та інші сипучі матеріали. Для виїзду слугував виготовлений з тоненьких соснових дошечок ("лапші") делікатний ящик.

Конструктивна особливість поліського колісного транспорту полягала в тому, що поздовжня з'єднуюча лисиця ("тройня") кріпилася у поворотну подушку передка завжди нерухомо. "Шворінь" на передку утримував так званий "подгейстер". На початку XX ст. "подгейстер" частіше кріпили у поворотну подушку передка замість тройні, тоді як останню замінила окрема коротка вилка.

Санний транспорт також відзначався різновидністю. Найбільшого поширення набули господарські сани, які складалися з природних полозів, трьох-чотирьох пар вертикальних стояків ("копилів") і трьох-чотирьох поперечин ("нарвін", "суголовашок", "опленів", "бабок"). Зверху на них накладали паралельні полозам поздовжні планки ("наморожні"). У XX ст. набули поширення вантажні сани — "подсанки", ходова частина яких складається з двох коротких саней. Для виїзду використовувалися так звані "обшитиє сані" ("обшиваниє сані"). Взагалі тут до цього часу збереглося багато застарілих народних назв складових як санного, так і колісного транспорту, що дозволяє уточнювати еволюцію і генетичне походження засобів пересування в цілому.

Тягловою силою, як уже відзначалося вище, служили воли і коні. Під час експедиції виявлено і зафіксовано всі основні моделі парного шийного і одинарного шийного ярма, яке використовувалося для запрягу одного вола, так званого "бовкуна".

Справжньою несподіванкою для нас стало побутування до цього часу на території Київського Полісся всіх основних типів річкового транспорту: суцільних "човнів", суцільних довбаних "човнів" з розвернутими бортами, "лодок" із соснової "шальовки". Крім них у минулому місцеві жителі послуговувалися також поромами ("паромами") і займалися сплавом лісу. Серед них першочергової уваги заслуговують давні за походженням і технологією виробництва "човни". Перший тип традиційного транспорту відомий населенню всього регіону. В окремих населених пунктах (Діброва, Мартиновичі Поліського району) довбані

"човни" використовуються й нині. В інших селах басейну р. Ужа (Фабриківка, Стеблі, Тараси, Грезля, Руда Грезлянська, Федорівка) ними користувались ще в 50—60-х роках, після чого їх витіснили "лодки" з дощок. У прирічкових поселеннях басейну р. Тетерева такі човни побутували до початку XX ст. За повідомленнями репрезентантів, тут транспортним засобом частіше слугував довбаний "човен" з розвернутими бортами, окремі зразки якого збереглись і досі (села Оране і Богдани Іванківського району).

Зафіксовано технологічний цикл виготовлення човнів, які охоплювали п'ять послідовних операцій: 1) підбір і заготівлю матеріалу; 2) попередню обробку матеріалу; 3) довбання човна; 4) розпарювання колоди і розвертання бортів; 5) закріплення бортів. Для виготовлення човна майстер користувався звичайними інструментами: грубшу чорнову роботу виконував "сокирою", серцевину колоди видовбував за допомогою так званого "копила" (з прямим та із загнутим всередину жолобоподібним вістрям), днище і борти шліфував бондарською "склубкою" ("шклубкою"). Дві останні технологічні операції застосовувались при виготовленні довбаних човнів з розвернутими бортами.

Дослідженням встановлено, що втратили своє значення "плити", хоча до початку 40-х років XX ст. основна частина поліського будівельного лісу і пиломатеріалів доставлялась у пункти призначення в плотах. Способи збивання "плита" базувалися на давніх народних традиціях, а його розміри залежали від досвіду сплавника ("плитовщика") та характеру русла ріки.

Особливо цінні зразки народної архітектури (житла і будівель господарського призначення — "хлівів", "стебок", "маказинів" та інших) дослідив Р. Радович. Окремі з них (села Новий Мир, Максимовичі, Зелена Поляна, Діброва, Радинка, Рагівка Поліського, Обуховичі, Мусійки, Оране, Колінці Іванківського районів) належать до середини — другої половини XX ст. Дослідником встановлено, що основними будівельними породами були дуб, сосна, осика, вільха ("ільха", "ольха"). Рідше для цієї мети вживали тополю, липу. Існували різноманітні методи визначення придатності деревини для будівництва, її заготівлі. З дуба робили "підвалини" ("підвали", "пудвалини"), два-три нижні вінці зрубу.

Зруби жител і господарських будівель складали з "кругляків", півколод ("плах", "плашок", "обаполків"), рідше з "брусів". Зафіксовано весь технологічний цикл зведення поліських споруд, горизонтальне планування, інші аспекти традиційного будівництва. Важливо, що дослідник підготував 70 зведених рисунків, обміряних під час експедиції споруд, окремих фрагментів і деталей народного житла. Притому окремі з них до цього часу не фіксувалися навіть найбільшими знавцями поліського житла, наприклад С. Таранушенком.

Це ж саме стосується багатющої будівельної термінології, обрядовості і звичаїв, системи опалення поліського житла, що були в полі зору Р. Сілецького, а також частково Р. Радовича і Я. Тараса. Так, дані польських досліджень дозволяють реконструювати структуру будівельної обрядовості поліщуків Поліського і частково Іванківського районів. Зафіксований польовий матеріал поділяється на декілька умовних груп: 1) звичаї, прикмети та повір'я, що пов'язані із вибором будівельного матеріалу; 2) звичаї, прикмети та ворожіння, пов'язані з вибором місця для будівництва; 3) прикмети та повір'я стосовно визначення часу початку будівництва; 4) звичаї та обряди під час заснування житла ("закладчина", "обкладчина"); 5) звичаї, повір'я та обряди, які стосуються зведення основних компонентів житла ("окнове", "трамове", "крокове", "димове" тощо); 6) прикмети та повір'я під час переробки існуючої будівлі; 7) вселення у нове житло ("уходини", "входини"). Тільки перелік цих груп засвідчує, наскільки багатою була поліська будівельна обрядовість у минулому.

Заодно виявлений Р. Сілецьким та іншими дослідниками польовий матеріал засвідчує втрату багатьох її компонентів. Зокрема, до рідкісних належать: ворожіння, пов'язане із обранням місця для хати (на дубових "штандарах" залишали на ніч хліб і сіль), зафіксоване у с. Нівецькому, встановлення посеред заснованих підвалин "деревця" — вишневої гілки (с. Городещина), закликання на "входчинах" у нове житло домовика (с. Радинка), покладення будівельної жертви (жмутка шерсті) під праву "ушулу" хліва — с. Городещина тощо.

Не менш важливе значення мають польові етнографічні матеріали, що стосуються системи опалення поліського житла. Цей аспект народознавства перебував у полі зору Р. Сілецького. Дослідником встановлено, що на території Поліського та Іванківського районів опалення житла здійснювалося найчастіше за допомогою лише однієї печі, яка традиційно розташовувалася у кутку між сінешньою і напільною стінами. Устя печі виходило до довшої фасадної стіни кімнати. В цьому класичному варіанті опалення піч виконувала всі можливі функції: обігрівала житло, служила для приготування їжі, відпочинку, сну тощо. У перші десятиріччя XX ст. внаслідок розвитку горизонтального планування житла, зокрема поширення чотирикамерної хати, в якій дві житлові кімнати розташовувались анфіладою, набув поширення окремий опалювальний пристрій — "груба".

Розглядаючи систему опалення традиційного житла поліщуків Київщини в цілому, дослідник не міг не звернути увагу на одну її суттєву особливість. На відміну від інших регіонів України, тут сезонно опалювалася також "стебка", яка звичайно входила в комплекс житла і займала частину сіней. Використовувалася вона для зберігання в зимовий період овочів, зокрема картоплі.

Широкий спектр архітектурно-стильового оформлення житла і садиби поліщуків Київщини, внутрішнього інтер'єра хати виявив Я. Тарас. Це, зокрема, спорудження і форма воріт і тину, прикрашення огорожі, дверей і вікон, оформлення віконних прорізів, зразки хатніх меблів — стільців, лавок, полиць тощо. Натомість майже безрезультатними стали пошуки об'єктів монументальної архітектури, абсолютна більшість яких (за винятком тільки поодиноких споруд — у с. Вовчкові Поліського, Мусійках і Коленцях Іванківського районів) було знищено в 30-х роках. Текстовий матеріал доповнюють виготовлені Я. Тарасом 60 зведених рисунків різних об'єктів екстер'єра та інтер'єра поліського житла, планів уцілілих будівель сакрального призначення.

Значних результатів досягла Л. Булгакова, досліджуючи традиційний одяг. Завдяки розповідям старожилів, а в окремих випадках безпосереднім спостереженням предметів і старих фотографій вдалося відтворити загальний вигляд найважливіших компонентів святкового і буденного типів костюма кінця XIX — початку XX ст. Обстежений район характеризується в минулому різноманітністю жіночого одягу. Це значною мірою було пов'язано із складною історією заселення та етнокультурними контактами в XIX — на початку XX ст. Зокрема, тут проживало чимало вихідців з Житомирської і південних районів Київської областей, переселенці з Німеччини, Чехії, Білорусі і навіть Росії.

В обстежених селах Л. Булгакова виявила два основні типи жіночої сорочки. Перший становила сорочка з прямими уставками, пришитими по пітканню, коміром-стійкою, пазушним розрізом, прикритим вузькою манишкою. Рукави сорочки на зап'ясті зібрані під манжет або мали випущену оборку. Сорочки цього типу були переважно дводільні. Уставки, комір, рукави, манжети, манишка оздоблювалися вишивкою — хрестиками червоними і чорними нитками. В народі такі сорочки називали "чехлик". Сьогодні вони майже не збереглися. Лише в кількох жінок із сіл Луговиків, Максимовичів, Мартиновичів, Зеленої Поляни, Мусійок, Діброви вдалося побачити їх наочно.

Побутуючою нині залишилася вишита сорочка другого типу — "з гесткою". Ця сорочка з кокеткою і коміром-стійкою або неглибоким чотирикутним вирізом, з пазушним розрізом та манишкою або без нього; рукави внизу призібрані під манжет чи облямівку з випущеною оборкою. Використовувалася вона як святкова одежа немолодих жінок або як обрядова дівчат (на весіллі).

Наприкінці XIX — початку XX ст. поясним вбранням були дві домоткані запаски (передня і задня) у поперечні смужки або домоткана спідниця ("літник"), виткана з лляної або вовняної тонкої пряжі. Спідниці мали переважно смугасту або картату композицію малюнка. На початку XX ст. з розповсюдженням фабричної тканини наймоднішим святковим одягом стала спідниця з тонкої вовняної тканини зеленого, рожевого і вишневого кольорів.

Невід'ємною частиною жіночого костюма був фартушок. На початку XX ст. святкові фартухи шили з тонкого фабричного полотна, оздоблювали хрестиком або гладдю.

Головним убором жінки служила хустка. В будні її носили з домотканої лляної тканини або ситцеву. В дорогу одягали великі домоткані хустки з вовни ("напиночки"). Для свята використовували покупні хустки з тонкої вовняної тканини у квіти ("тернові хустки"). Старші жінки одягали під хустку так званий "каптур" — шапочку з тонкої фабричної тканини, під яку збирали волосся.

Давньою верхньою одежиною була свита ("світа") з доморобного сукна білого, сірого чи брунатого кольору. Шили її до талії, а ззаду робили кілька складок. Взимку одягали кожухи з овечого хутра білого кольору. Ззаду їх приталювали, прошиваючи зборки. Пізніше (з початку XX ст.) почали шити прямі довгі кожухи жовтого кольору ("тулупи").

Дослідницею також встановлено, що до 40-х років побутувала вишита чоловіча сорочка, яку використовували на свята та в родильній обрядовості. Шили її за традиційним кроєм: з коміром-стійкою, з прямими, внизу зібраними під манжет рукавами. Чоловіки одягали сорочку двома способами: поверх штанів, підперезуючи ремінцем або "очкуром", чи заправляючи в штани. У повоєнний період вона повністю вийшла з ужитку. Те ж саме стосується верхнього плечового сукняного одягу — "бурки", яку одягали в дорогу. Вона мала переважно плащеподібний вигляд.

У наш час з описаного комплексу вбрання побутує лише вишитий жіночий фартух. Як релікти збереглися жіночі вишиті сорочки. Інші компоненти народного костюма, на жаль, зустрічаються дуже рідко. Так, наприклад, "світу" зафіксовано тільки у с. Максимовичах. І все ж основні комплекси традиційного вбрання поліщуків, що побутували наприкінці XIX — першій половині XX ст., дослідницею встановлено. Важливо, що текстову частину і таблиці супроводжують 99 рисунків основних складових та елементів поліського костюма, підготовлених Л. Булгаковою на основі виявленого документального матеріалу. Його суттєво доповнюють етнографічні дані з народного одягу, зібрані Р. Чугай під час пошуків давніх зразків народної вишивки і ткацтва.

Широке коло проблем цікавило В. Борисенко — приготування святкової і щоденної їжі, система народного харчування в минулому і в постчорнобильський період, календарна і сімейно-побутова (родильна і весільна) обрядовість. На жаль, народна система харчування в наш час уже зруйнована. Причиною тому стали примусова колективізація і розкуркулення в 30-х роках, голодокости 20—40-х років, війна. З цього приводу тут побутує таке прислів'я: "Що поймав, те й ум'яв". Збереглися тільки окремі елементи обрядової їжі (кутя, сита паска, борщ, каша). Подекуди люди вже не готують обрядові страви на Святвечір, а їдять те, що є. В щоденному побуті місцеві поліщуки обходяться їжею з продуктів, які вирощують самі. Це переважно картопля і картопляні супи. Мало вживають вони жирів, молочних продуктів, зовсім рідко

рибу і м'ясо. Овочі в дуже обмеженому асортименті. Збирають і споживають ягоди (чорницю, голубину, брусницю, малину) і гриби. На жаль, як встановлено під час експедицій, вирощені та зібрані продукти харчування не проходять у більшості випадків жодного радіоактивного контролю. Виявлено також, що на досліджуваній території повністю зникли поширені в минулому олійниці, на яких били лляну олію. Причиною тому стало скорочення до мінімуму посівів льону, а в Поліському районі повне припинення його вирощування.

Негативний вплив зазначених вище та інших явищ минулого, зокрема знищення храмів і відлучення від релігії, на структуру сучасної сім'ї, внутрісімейні відносини, дотримання селянами норм традиційної моралі, сімейних і календарних звичаїв та обрядів тощо, вивчала О. Сапеляк. Як не прикро, але мусимо констатувати, що втрата духовних цінностей тисячолітньої давності та руйнування в XX ст. первісного сімейного укладу сприяли поширенню неповної сім'ї, частих розлучень, пияцтва та інших негативних тенденцій, що в 20—30-х роках важко було собі уявити.

Втрата сімейних традицій простежується у ставленні сучасників Київського Полісся до родильної обрядовості, яка в минулому відзначалася особливим багатством. Це засвідчують зафіксовані С. Гвоздевич та В. Борисенко дії "баби" з "місцем", охоронні обряди для захисту немовляти в "русальний тиждень", магічні дії народних лікарів-шептух та інші. Порушена також структура традиційного весільного обряду. Лише поодинокі інформатори пам'ятають своє весілля. Певною мірою збереглися весільні пісні, окремі обрядові дії: випікання обрядового хліба, посад молодих, рядження.

І все ж морально здеградоване село частково почало оживати. Це явище мешканці Поліського району пов'язують з останніми політичними змінами (створенням самостійної України), відновленням дії церкви, а також із Чорнобильською катастрофою 1986 р. В села починає повертатися сімейна і календарна обрядовість, поновлюється обряд церковного хрещення новонароджених, скріплення шлюбу в церкві. Поховання відбувається також лише з участю священиків, незалежно від соціальної і партійної приналежності. Дещо знизився рівень розлучень. Зросло зацікавлення християнською літературою, особливо в сім'ях інтелігенції і службовців.

Значних зусиль доклав К. Кутельмах при дослідженні календарно-побутової обрядовості. Незважаючи на те що тоталітарна державна машина понад 70 років намагалась усіма доступними способами знищити народну пам'ять, традиційну духовну культуру поліщуків, цього, на щастя, не вдалося їй зробити повністю. Основна частина традиційних календарних звичаїв та обрядів у більшій чи меншій мірі ще збереглася. З-поміж неї найкраще пам'ятають старожили ті обрядові дійства, які мають безпосереднє відношення до культу предків. Це, зокрема, "проводи", "гробки", проводи русалок або "розигри" ("розирги"), поминальні дні — так звані "весняні, літні й осінні деди".

Дослідником виявлено також надзвичайно цікаві в цьому плані обжинкові обряди. Якщо в науковій літературі часто згадується про "спасову бороду" як жниварський звичай (Д. Зеленін, Ю. Круть, С. Бистронь та ін.), то на території згаданих районів він побутував під іншою назвою, невідомою досі етнографам. У переважній більшості обстежених сіл його називали "дєдом". Цей термін дає підстави для нового тлумачення не лише жниварських обрядів наших пращурів, а й календарної обрядовості в цілому. Адже встановлено, що для "дєда", якого залишали в полі, спеціально робили солом'яну хатку. Крім того, в кожному випадку біля нього клали окраєць хліба, сіль, воду — своєрідну жертву.

На жаль, майже зовсім невідома місцевим жителям народна традиція виготовлення снопа — "дідуха" ("діда"). Забулися інші цікаві

звичаї і обряди, приурочені календарю річного циклу, які фіксували наприкінці XIX — початку XX ст. вітчизняні етнологи.

Значних успіхів досяг при дослідженні народної медицини А. Шкарбан. Відзначимо, що одних тільки замовлянь дослідник записав більше 180 варіантів. Характерно, що і в наш час нерідко зустрічається в кожному селі кілька шептух: Залишани, Радинка, Федорівка, Марківка, Зелена Поляна, Грезля, Обуховичі. Вони й досі користуються своїми знаннями як одним з основних способів народного лікування, відмовляючи різні народні хвороби — ляк, "крикси-плакси", "подуманнє", "вітер", болячки, звих-удар, від укусу гадюки, пристріту. Шептухи часто лікували недуги іншими способами. Зокрема, кілька з них є костоправами, зільницями, повитухами. Під час експедицій А. Шкарбан зафіксував багато народних назв недуг, притому деякі з них дуже цікаві і важливі для науки ("завалки", "дьоггерік", "теменник" — хвороби горла; "водобоязна болєзнь" — сказ; "піднімок" — золотник), і лікуючих рослин: "бородач" — живокіст, "вередняк" — перстач гусячий, "заморняк" — розхідник, "довгий Іван" — петрові батоги, "голодняк" — грициики, "панни" — лепеха болотна. В с. Ораньому Іванківського району записано унікальні спогади про лікування сказу та почерпнуто інформацію про інструментарій народного лікаря, а також цікавий рецепт подолання гангрени руки.

Заодно необхідно відзначити, що нині чітко простежується неухильне зменшення можливостей знахаря порівняно з попередніми поколіннями умільців і знавців. Пов'язане це насамперед із переслідуваннями їх властями в минулому, що призвело до падіння престижу заняття, різким скороченням дітей у сім'ї та повної відсутності допомоги з боку держави. І все ж виявлений та зафіксований дослідником цілий комплекс народних способів подолання недуг, приготування оригінальних рецептів тощо є значним внеском і підґрунтям для подальшої науково-пошукової роботи, розширення нових знань про можливості поліщуків у царині народного лікування, використанням їх багатющого досвіду на практиці. Необхідно також зважити, що десятки зразків магічних молитв і замовлянь записали й інші члени творчого колективу.

Серед різноманітних видів народних знань увагу дослідників найбільше привертали системи мір, метеорологія, світоглядні основи поліщуків. В кожній з них виявлено цінний польовий матеріал, який суттєво розширює відомості як про життя і побут поліщуків у минулому, так і про базову основу й походження традиційних знань.

Поліський фольклор (пісенний і прозовий) вивчали Я. Гарасим і В. Галайчук. Кожен з них записав десятки пісень різних жанрів — русальних, петрівчаних, весільних, ліро-епічних, соціально-побутових та інших, а також демологічні легенди і перекази, бувальщини і казки, прислів'я і приказки тощо. Серед виявленого різнобарв'я усної народної творчості на увагу заслуговують насамперед рідкісні колядки "Ой там у селі церкву робили", "День добрий, пане хазяїну, хвалю тебе"; щедрівка "Ой у полі лужок плужить"; веснянки "Ой вже весна, ой вже весна", "Пуд постом — риба з хвостом"; русальні "А в нашої русалочки", "Ідуть, русалочки, в зелений бір"; козацькі "Із-за гор, вилета сокол", "Смутен вечор, смутен ранок", "Ой на горі огонь горить", "Ой на горі, на горі гуляв козак доволі"; рекрутські "Йа в полі береза, йа в полі кудрава", "А в неділю рано ще сонце не сходить" та багато інших. Найбагатшими за жанрами виявились весільні пісні, пісні про кохання і родинне життя, менше побутують петрівчані, обжинкові, чумацькі пісні. Дослідникам вдалося записати також ряд сирітських, жартівливих, соромніцьких зразків пісенної творчості.

З прозового фольклору найбільших здобутків досяг В. Галайчук. Велику наукову і пізнавальну цінність мають казки про одноокую бабу, ляхаху (чорта), лісовика, тварин; бувальщини про нечисту силу, чарівну допо-

могу, русалок; перекази про знахарку, зміїв, походження населених пунктів та інші.

В багатьох зразках усної народної творчості поліщуків Київщини простежується стародавня народна символіка, що має важливе значення для аналізу першооснов їх походження, духовних джерел традиційної творчості.

Майже 200 зразків пісенного і музичного фольклору зафіксував Є. Єфремов зі своїми асистентами — Д. Лабінською, Т. Сопілкою та О. Тищенко. Музикологів цікавили насамперед мелодичні особливості пісенно-поетичних творів (колядок, щедрівок, веснянок, русальних, петрівчаних, жниварських, лісових та ін.), термін, стиль і склад їх виконання. Записано також награвання на музичних інструментах (скрипці, рогу, гармоні), танцювальну музику ("зайоньку", "карапет", "ойру", "ножиці", "лєнцей" тощо). Група активно фіксувала інформацію хореографічного, етнографічного, історичного, культурологічного і соціологічного плану, тобто вивчала традиційне музичне мистецтво в комплексі. До речі, відповідні питання постійно були в полі зору всіх без винятку науковців експедиційного загону. Це дозволило зібрати цікавий матеріал історичного та соціально-економічного плану — про події воєнних літ (1914— 1920 і 1941— 1945 років), голод 1921, 1933 і 1947 років, розкуркулювання місцевих селян і становлення колективного господарства, трагічні події 1986 року та постчорнобильського часу.

Достовірність зібраного етнографічного, фольклорного, музичного і мистецтвознавчого польового матеріалу підтверджують відеозаписи М. Семинога, а також 2 тис. фотознімків, які паспортизували і систематизували їх автори — М. Глушко, Я. Тарас, Р. Радович, Р. Сілецький, С. Гвоздевич, М. Гладкий, С. Боньковська, М. Семиног. Вага останніх зростає ще й тому, що у відселених селах фіксацію виявлених зразків народної культури, насамперед матеріальної, через зрозумілі причини можна було здійснити лише шляхом відеозйомок та фотографування. Тобто джерельна база з традиційної культури і побуту поліщуків Київщини поповнилася новими унікальними даними, значення яких для вітчизняної науки важко переоцінити. Більше того, завдяки виконаній роботі Київське Полісся є в наш час чи не єдиним регіоном України, який обстежено суцільно, а зібраний польовий матеріал найбільш повно і всебічно охоплює всі сторони господарсько-виробничого і культурного життя місцевого населення.

Михайло ГЛУШКО

Львів

Взірці перлин української поезії XX століття, приурочені до Великодня — свята Пасхи *

ХРИСТОС ВОСКРЕС, УКРАЇНО!

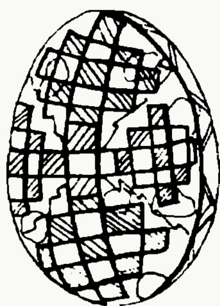
Христос воскрес, блакитна Україно,
Знедолений, чарівний краю мій,
Прадавнє моє племя рідне
І Києве, золотоверхий і святий!..

І вам, натрудженим селянам,
Робітникам, ученим, школярам,
Тобі, невтомна українська мамо, —
Христос воскрес! — вам сестрам і братам,

Степам, ланам, дібровам України,
Святим могилам, що кличуть до небес.
Я вірю, краю, ти встанеш із руїни!
Христос воскрес! Христос воскрес!

Наталя Турчманович

* Див. також с. 53, 58, 84, 119, 127.



НАРОДОЗНАВЧІ ПРАЦІ ВЧЕНИХ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

ТИСЯЧОЛІТНІ ЕТНОІСТОРИЧНІ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕРЖАВНОСТІ

Одна з багатьох дефініцій Нації визначає Націю як історичний витвір, що складається не тільки з живого покоління людей, зв'язаних між собою об'єктивними національними прикметами та волею належати до нації, а й усіх поколінь, як тих, що жили в історичному минулому, так і тих, що народяться й житимуть у майбутньому, на зміну своїх батьків, дідів, прадідів. Ця дефініція показує, яке важливе історичне, національне й правне значення для нації має повнота її національної структури, в першу чергу, її минулі покоління, що витворили історію народу, його культуру, мову, державні традиції, всі ті прикмети, які об'єднують людей в націю та на основі яких живе покоління нації, виявляє волю належати до своєї нації, жити власним, самостійним, національним і державним життям.

Український народ, що силою несприятливих обставин не мав спроможності скріпити й поглибити відновлену 22 січня 1918 року свою самостійну державу — Українську Народну Республіку, все ще знаходиться в стані боротьби за своє не тільки державне, а й національне існування. Тож мусить він повсякчас пам'ятати про своє славне історичне минуле, з нього повчатись і сил набирати.

Український народ належить до націй, що мають давню тисячолітню історію. Історичні традиції української державності беруть свій початок в прадавній старовині, принаймні з VI в. по Христі. Науково-критичні досліди над давніми нашими літописами доводять, що перший наш літописець мусив переводити дослід над питанням: "Откуда есть пошла Руськая Земля, кто в Києві нача первій володіти?", бо це питання було вже для нього дуже дивним. Розв'язав він його на підставі давніх народних переказів — "преданій", — що як перша історична традиція передавались в народі від покоління до покоління. Ця історична традиція зберегла в народній пам'яті спомини про власну "Руську" державу, про власних князів з рідної династії. То вже пізніше, за панування Ярослава, Володимирового сина, наш первісний літопис було перероблено в Новгороді для того, щоб висунути тогочасні династичні інтереси та примат Новгорода з варязькими князями. В кінці IX в. остаточно сформувалась велика Руська Київська держава з політичним і культурним центром у Києві, що об'єднала кілька сусідніх слов'янських земель в один спільний державний, етнічний, культурний, економічний організм із спільним почуттям національної єдности, спільною мовою й культурою. Вже за тих часів предки українського народу ясно почували свою національну відрубність від інших слов'янських земель і народів, іменували себе "русичами" або "русинами", ім'я, що залишилось і по цей день на деяких українських землях, а свою державу "Руською Землею". Вже тоді виникли всі прикмети модерного поняття нації, вже

про ті часи можна говорити як про добу народження української нації, що мала свою культуру, мову та інші об'єктивні прикмети та свою національну, суверенну державу. Національне почуття своєї відрубності від інших східнослов'янських племен і земель, почуття патріотизму та історична державна традиція вже за тих давніх часів були могутні й активні. Доказів тому можна знайти безліч в тогочасних пам'ятках історичних та літературних. В передмові до одного літопису з 1090 року читаємо: "Вас молю, стадо Христове, з любовію: прихиліть вуха ваші й розважте, які то були старинні князі й мужі їх, які боронили Руську Землю й інші краї підбивали! Ті князі не збірали багацтва... А дружина їх билась і казала: "Братіє, потягнім за своїм князем та за Руську Землю"... І розмножили Руську Землю!" (*М. Грушевський.* Історія української літератури. Т. II, с. 28). Давні літописці вихваляли князів і дружину їх і всіх тих, хто "страждав за Руську Землю", бився з невірними, обороняв Русь, служив Русі. Як вмирав такий князь-патріот, то "плакала се по нем уся Руськая Земля". Або той великий патріот Данило, ігумен руський, що подорожував до Єрусалима на початку XII в., молився там за Руську землю та так просив Єрусалимського короля: "Господине княже, молю тебе ради Бога і князів руських. Хотів би я свою лямпаду над гробом Господнім поставити за всіх князів наших і за всю Руську землю і всіх християн Руської землі".

Наводжу тут тільки оці класичні приклади, бо їх дуже багато, їх повно в давніх літописах та в інших історичних і літературних пам'ятках XI—XIII вв.

Ці перші століття української державності, доба великої Київської держави Володимира та сина його Ярослава, а пізніше доба Галицько-Волинської держави, що була спадкоємицею Київської, поклали тверді підвалини національного й культурного розвитку української нації, давши їй духовну й матеріальну культуру, мову, право, релігію, мистецтво, перетворивши в горнилі національно-державного життя окремі племена в єдину націю, зливши й зв'язавши їх в одно національне тіло. Національні й культурні здобутки цієї доби так міцно, назавжди були засвоєні українським народом, так глибоко увійшли в духовне й побутове життя, заповнили його психіку, що їх не в стані були зламати й винищити наступні лихоліття й недолі українського народу. І коли й тепер ще, після найтяжчих страждань, що пережив і переживає наш народ, дослідників, як своїх, так і чужих, дивують висока культурність і витривалість нашого народу та його видатні духовні якості, то цим наш народ завдячує переважно давній добі нашої державності, що встигла на світанку нашої історії вщепити народові основи національної культури, яких ніщо не в силі подолати.

Напад на українську державу азійських орд, татарське лихоліття підорвали економічне, а згодом і державне життя України. В XIV в. українські землі одна за одною добровільно приєднуються до Литовської держави, крім Галичини, яку захоплює Польща. Не дивлячись на втрату своєї державності, український народ займає в Литовській державі домінуюче становище, дякуючи своїй високій духовій і матеріальній культурі: він дав цій державі мову, право, культуру, перетворивши її з Литовської в Литовсько-Руську державу, яку її сучасники та й наші історики вважали за спадкоємицю Київської держави і яка при сприятливих політичних обставинах, певне, перетворилася б в чисту українську державу. Всесвітня історія знає небагато подібних прикладів, коли народ, що втратив свою державність, культурно підпорядковує собі державу чужого народу. Це яскравий доказ, на якому високому культурному рівні тоді був український народ. Але політичні обставини не сприяли нормальному розвитку Литовсько-Руської держави: династична унія з Польщею дала перевагу польським впливам, які через півтори сотні літ остаточно взяли перевагу над впливами українськими. Мало того, розпочалась боротьба з Польщею за національне й культурне існування українського народу на своїх історичних землях.

Під час цієї завзятої боротьби велику прислугу українському народові виказала історична традиція української державності. Для оборони своїх прав, своєї нації, своєї релігії покликались на історію України-Русі, підносили історичну традицію Київської держави, державну незалежність в минулому. Юрко Рогатинець, Зизаній, Потій, Смотрицький, Копистинський та багато інших письменників і полемістів того часу аргументували права українського народу його історичною традицією. "Всі, — пише Грушевський, — хто дорожив чимсь в своїй соціальній чи економічній позиції, старались підносити й скріпляти авторитет, святість, боговстановленість тих традицій права, релігії які дала Київсько-Галицька державність. Особливо тому, що доводилось того всього боронити перед чужою владою та її законами" (Історія укр. літер., т. IV, с. 12). "Стара державність віяла, як протекційний дух над цілим життям. Тисячними голосами сучасне відкликалось до старих імен і подій, будило й витягало їх із забуття в нових змінених, поетизованих, ідеалізованих формах, щоб поставити на сторожі своїх інтересів. Аргументували... посилкою на державну традицію, на походження, причетність свого роду до вікопомних героїв та героїчних діл, війн за Руську землю, на зв'язок з князями й боярами. Чисто так, як пізніше пунктом чести й права, була посилка на зв'язок з козаччиною, з Січю Запорозькою" (с. 13).

А коли в українського родовитого панства давня звичка до влади й привілейованого становища в державі перемогла зв'язок з своєю нацією та примусила перейти на бік чужої нації або вийти з боротьби, тоді їх місце зайняли дрібніші шляхетські верстви, духовенство, міщанство, братства, нарешті козацтво, що відродило в XVI в. ідеали давнього руського лицарства доби Київської: культ честі, лицарського слова, мужності в бою, служби Руській землі, гуманності, пошани до релігії й церкви, милосердя до вбогих. Козацтво, про яке в "Протестації" 1621 р. митрополита Борецького та "всього духовенства й світського шляхецького й міського станів народу Руського, православного" написано так: "Що до козаків, то про цих лицарів знаємо, що вони роду нашого, брати наші й православні християни. Це бо те плем'я славного роду Руського з насіння Яфетового, що Грецьке царство на морі й суходолі воювало. Це з того покоління військо, що за Олега, монарха руського, в своїх моноксілях плавало по морю й по землі, приправивши до човнів колеса. Це ж вони за Володимира, святого монарха руського, воювали Грецію, Македонію, Ілірику. Це ж їх предки разом з Володимиром хрестились, віру християнську від Костянтино-польської церкви приймали. Вважайте на їх релігійність: коли на море виходять, наперед всього моляться, засвідчуючи, що за віру Христову йдуть невірних бити, невольників визволити. Здобич свою на церкви, монастирі, шпиталі, духовенство дають, за прощення своє невільників звільняють, церкви нові й монастирі будують, мурують, багатять... Християнству, цілий світ про це знає після Бога, ніхто такої прислуги не зробив, як греки окупами, еспанський король могутньою флотою, військо запорозьке відвагою та перемогами; що інші народи словами й промовами воюють, те козаки на ділі виконують. Сам Бог керує ними, один Він знає, нащо ті останки давньої Русі береже... правицю їх кріпить і силу на морі й суходолі... і громи живі береже, щоб невірних татар і турків громили й страшили..." (*П. Жукович*. Статьи по славяноведенію. В. III. 1910).

Наведена художня, але історично вірна характеристика козацтва, складена від імені усіх станів народу, свідчить, наскільки живою й чинною була серед народу національна й державна традиція на початку XVII в. і як використовувано її в урочистих обов'язуючих актах, як оця "Протестація", звернена до цілого світу.

Дякуючи козацтву і тим станам населення, що біля нього гуртувались, давня столиця наша Київ на початку XVII в. знов набуває важливого національного, культурного, а згодом і державного значення.

Національно-державний рух, що його підняло козацтво з гетьманом Богданом Хмельницьким на чолі 1648 р., завершився відновленням української державності у формі військового типу держави — Війська Запорозького, держави самостійної й незалежної. Це сталося після того, як, за висловом одного документа, "козаки при помочі Божой з гетьманом Б. Хмельницьким, кровію своєю звільнили Україну од ярма лядського і од держави польських королів". Б. Хмельницький іменував відновлену державу українську "Князівством Руським", а народ український — "народом Руським".

Державний устрій Війська Запорозького було збудовано на давніх засадах київського державного устрою з певними змінами, що викликались потребами часу.

Давнє право Київське у формі правних стародавніх звичаїв та норм Литовського Статуту, який теж був пересякнутий давніми нормами Руської Правди, стало основою прав козацької держави. Стара Київська культура, мова, побут і т. д., все це збереглося по давньому і в новій державі. Давні історичні традиції були живі, міцні, домінуючі.

1654 року Б. Хмельницький, шукаючи допомоги проти Польщі, увійшов у союз і прийняв протекцію Московського царя. Цікаво зазначити, що історичні документи, які торкаються справ і договору 1654 р., ніде не говорять про етнічне споріднення чи близькість народу українського до московського: українці звуть себе "народом руським", державу свою — "Рус'ю" або "Україною", москалів і землю їх — "московським народом", "Москвою", царя — "московським царем", москалі ж звуть Україну — "Малой Рус'ю", за прикладом духовенства, а народ український — "Черкаським народом" або "Черкасами", якого мови й звичаїв не знають. В царських грамотах говорилось і про "прародительную отчину — Кіев", але то були відгуки династичних претензій московськими "книжниками" теорій царського родоводу, причому не обійшлося без фальшування історичних документів, як то робили їх попередники — новгородці з київськими літописами. На цій самій підставі в титулі московського царя з 1654 р. було вставлено: цар "и Малыя Росіи", "в к. Київський", до того ж московські царі такого титулу не мали.

Тодішнє українське громадянство, не реагуючи на династичні претензії московських царів, вперто трималось давньої традиції української, не забувало свого походження, своєї нації, мови, своїх прав на вільне, незалежне життя. На договір 1654 р. дивились як на тимчасовий союзний договір у військових цілях, завше і всюди виставляли, що Україна цей договір заключила добровільно, без жодного примусу.

Добу козацької держави, добу Гетьманщини деякі історики викладали так, що заповнювали її фактами й деталями більш-менш негативного характеру, пристосовуючи до подій і діячів цієї доби модерні "демократичні" погляди й ідеї: звертали більшу увагу на антагонізм станів населення, на безвартність або "московську службу" гетьманів, жадобу старшини до заможности, на сваволю козацтва, на нейтральність міщанства, запроданість духовенства, пригніченість селянських верств; не брали на увагу виявів високого патріотизму, любові до батьківщини, до свого народу, не добачали піднесення освіти й культури, недооцінювали боротьби з Москвою за стародавні права й вольності. Тому позитивний бік тодішнього життя в своїй державі було мало освітлено, більше притиску робилось на негативні вияви, які хоч і мали місце, але не в такій масі, і вони не заповнювали історичного життя цієї доби. Наприклад, добу, що наступила після смерті Б. Хмельницького та протяглась щось з 30 років, видатний наш історик Костомаров назвав "Руїною", а сучасники висловлювались про неї як про "тяжко плакані времена". Яка велика різниця психологічна між цими назвами: для історика це просто доба руїнництва, а для сучасників це доба плачу й жалю за Україною, яку все тісніш і тісніш давив московський павук, яка тяжко стогнала й плакала.

Щоб схарактеризувати тодішні почуття й настрої в Україні, наведу тут хоч невеликий уривок з маловідомого документу доби "Руїни", з "Перестороги" українського шляхтича Т. Бобровича з 1668 р. Написана ця "Пересторога" після Андрусівського договору 1667 р., на підставі якого потайки було поділено Україну між Москвою й Польщею. Бобрович, що того часу приїхав в Україну як царський посланець та агітатор, повідомляв у своїй "Пересторозі" про Андрусівський мир, про поділ України, про "московську, гірше египецької, неволю", що готують Україні цар і король, та замісто того, щоб схиляти український народ до покори цареві, закликав до братської єдності й одностайності, а далі писав так: "Про таку для вас всіх і для милої Отчизни уготовану загибель з біл'ю раненого серця кричу й віщую. Бо коли я замовчу, каменіє возопіють! "Аще забуду Тебе, Єрусалиме", Ненько моя, мила Отчизно, бідна Україно, "забвенна буди правиця моя", якою добра твого ради оце пишу. "Прилипни язик мій до горла мого", яким Тобі і всім Твоїм милим синам, єдиноутробній братії, всьому християнському народові, в Україні сущому, оголошую! "Аще не помяну Тебе", не боячись, хоч би цей мій лист перестороги до рук монархів — царя й короля — дістався, готовий бо не тільки постраждати, але й померти! Бо ліпше мені одному, цю пересторогу подавши, за всіх вас зоровля, за вольности, церкви Божі й святощі життя покласти, ніж би вас всіх, несвідомих, в тяжку забравши неволю, мечем та огнем знищили!" (Акти ЮЗР, т. VII, ч. 32; т. VIII, ч. 12). Автор не був видатною особою, це звичайний середній шляхтич, якому освіта в київських школах та щира любов до вільної колись, а тепер поневоленої батьківщини, дали таку силу переконання й красу вислову, шо й тепер ще слова "Перестороги" нас хвилюють. Подібних виявів патріотизму було немало, та не всі вони попали на сторінки історичних документів, а ще менше на сторінки історичних праць. Навпаки, наші козацькі літописці — Величко, Самовидець, Грабянка, шо близькі були до козацької доби, а то й самовидцями були, зберегли для нас більше дорогоцінних сторінок історії цієї видатної доби, а шо головне, вони яскравіше й вірніше, ніж історики XIX в., передають дух і настрої цієї доби, а це надає історичним постатям життя й чину.

Головним керуючим напрямом козацької доби була боротьба з Москвою за права й вольності України. Кожний з гетьманів, починаючи з Б. Хмельницького і кінчаючи Кирилом Розумовським, як би він не ставився до царської влади, тим чи іншим способом відстоював права України, за них боровся, а іноді й страждав, не кажучи вже про такі героїчні постаті української історії, як гетьмани — Б. Хмельницький, Іван Мазепа, Пилип Орлик. Характеристика, яку дав цар Петро І про гетьманів: всі, мовляв, гетьмани, до Б. Хмельницького включно, "суть изменники", з його погляду була правильною, але через це саме для українського народу стали вони героїчними оборонцями державних і національних прав України.

До речі навести тут приклад, як великий наш емігрант, гетьман Пилип Орлик, у своєму "Виводі прав України" боронив права її на самостійне державне життя перед державами Європи: "Після довгої кривавої війни, писав Орлик, високомужній вождь Богдан Хмельницький, несмертельної памяти, визволив з польського ярма поневолену козацьку націю. Він підніс Україну до стану незалежного князівства, хоч сам задовольнився титулом гетьмана Запорозьких козаків. І син наслідував йому, і генеральні штати (так Орлик називає Генеральну Раду) цього князівства продовжували після його смерті вибирати своїх князів-вождів вільно й самостійно, і жодна держава не вважала за право до того мішатись".

Як вільна, незалежна держава Україна згадується в договорах з Кримом і Шведським королем Карлом X. Але найсильнішим аргументом і доказом суверенності України є урочистий союзний договір, складений 1654 р. між царем Олексієм Михайловичем та гетьманом

Б. Хмельницьким і Генеральною Радою, підписаний уповноваженими з обох сторін. І хоч пізніше примушено було гетьмана Брюховецького зректися суверенності України, але це зречення не мало правної сили, бо ж гетьман не міг зректися того, що належало не йому, а цілому народові. "В таких випадках кожен народ має право протестувати й привернути свої давні права". Далі Орлик аргументує суверенність України посилкою на договори гетьмана Мазепи з Карлом XII та закінчує "Вивід прав" такими пророчими словами: "Коли всіх наведених тут аргументів не досить, то загальний інтерес зобов'язує всі європейські держави визволити Україну з Московського ярма і цим обмежити Московську державу, яка незабаром буде змагатись до повалення свободи цілої Європи. Треба сподіватись, що європейські держави зрозуміють загальну небезпеку від такої агресивної держави та переконаються, що загальна безпека й мир в значній мірі залежать од відновлення самостійности України".

Доба Гетьманщини довгий час для українського народу і для передових його борців служила за невичерпне джерело сили, завзятості, патріотизму.

І так само, як літописці, письменники й політичні діячі XVI— XVII вв. на доказ державної незалежності України посилались на історичну традицію української державності Київської доби, літописці, історики й політики XVIII й початку XIX в. посилались на традицію козацької доби, не забуваючи при цьому й давнішої доби, а навпаки — зв'язуючи обидві доби в одну неперервну історичну традицію українського народу.

Для освічених діячів кінця XVIII та першої половини XIX вв. ця традиція була так само близька, як і попереднім поколінням: вона була тим живим зв'язком, що в'язав думки й переконання літописця Нестора XI в., авторів "Протестації" 1621 р., козацьких літописців, Гр. Полетику, діяча упадку Гетьманщини, автора "Історії Русів", та Максимовича, Бодянського, Костомарова, Шевченка й баг. інших.

Та вже в істориків і письменників другої половини XIX в. помітно дещо відмінне. В кінці XVIII і на початку XIX вв. до нас надійшли з Заходу впливи романтизму, ідеї про народ, як про носія найвищих цінностей духа й свободи, ідеї соціальної рівності й справедливості. Вони знайшли родючий ґрунт в історичній традиції недавньої доби боротьби козацтва за народні права, свіжій ще в пам'яті народу, овіяній чарами народної поезії, оспіваній в тисячах народних дум і пісень. Наші історики починають заглиблюватись в етнографічні досліди, в студії над народними піснями, обрядами, звичаями; починають глибше роздумувати над історичними причинами економічної й соціальної недолі народних мас. Історичний інтерес починає звертатись на дослідження причин цієї недолі, на історію народних рухів в минулому. Політичні ідеали й стремління до відбудови власної держави, національно-культурні змагання в минулому потроху відходять на задній план перед інтересами до проявів революційних стремлінь народних мас (*Д. Дорошенко*. Нарис історії України, I. — С. 9). Хоч і ці студії принесли велику користь для української науки, проте мимоволі вони надали історичним дослідам однобічного характеру. Серед української інтелігенції почали ширитись революційна ідеологія, негативне ставлення до Російської держави, а заразом і до держави взагалі, та легковаження державної організації для нації. Революційно-народницький напрям тягнув за собою занедбання української національно-державницької традиції.

А тим часом на залишену й призабуту українцями давню, княжу добу нашої державності заявила права, як на своє власне добро, Росія. Ці претензії з'явились в кінці XVIII в. Московські історики й філологи утворили науково-образну теорію про спільну добу державності за Київських князів, зв'язали її вигадками московських книжників про династичні права панівної династії Романових та пустили в оборот не тільки в Росії, а й всюди за кордоном, теорію про "три ветви единаво

рускаво народа": великоросів, малоросів, білоросів, про початок московської державності за княжої доби, про "возсоединеніє отторгнутой прародительской отчины" 1654 р. за Б. Хмельницького.

Цими теоріями, що їм надано було офіційного, обов'язкового характеру, розбивалась цілість історичного процесу українського народу: Москва загарбала собі початкову добу нашої історії, бо про початок своєї московські вчені нічого не знають, і тим штучно продовжила своє історичне існування, та ще й на території, де її ніколи не було. Все це несприятливо відбилось на молодому поколінню українського народу, кому довелося жити, вчитись і діяти під натиском штучно утворених, але обов'язкових теорій. Історична державна традиція українського народу потроху забувалась, рвався зв'язок молодого покоління з поколіннями попередніми, в українські кола мимоволі проникала ота єретична концепція триєдиної Росії, триєдиного народу та етнічної й державної спільноти московського народу з народом українським.

Тільки аж на порозі XX в., напередодні великих подій, проф. Грушевський сміливо виступив з убійчою критикою російських псевдонаукових теорій та пригадав і довів історичну правду. Його статті, а ще більше монументальна "Історія України-Руси", на початку заборонена в Росії, знов воскресили серед молодої генерації нашої інтелігенції правдиву історичну традицію української державності. Та зусилля Грушевського, його учнів і однодумців прийшли трохи запізно, бо не встигли вони розповсюдитись серед загалу української інтелігенції і мало були відомі широким колам народу. Чого боявся Шевченко, те сталося: "Україну злі, лукаві люди приспали і в огні, окрадену, збудили". Збудили Україну, окрадену на історичні традиції її державності, та потягли в огонь революції на боротьбу за "соціалистическое атечество". Тому-то в день воскресіння України, 1917 р., не сталося одностайного, рішучого виявлення волі українського народу до державної самостійності. Провідники наші мусіли на якийсь час відкласти рішучий акт, поки національно-державне освідомлення обхопить народні маси.

Тому-то не в І, а тільки в IV Універсалі Центральної Ради було проголошено повну суверенність і самостійність Української Народної Республіки, а ще через рік — її соборність.

Недооцінюванням ваги й значення історичної традиції можна пояснити й те, що коли довелось обґрунтовувати право українського народу на самостійне державне існування, то на перше місце виставили Вілсоновий принцип про самовизначення народів, так ніби наш народ вперше виходив на арену державності, а дехто виводив право України з факту зречення царя Миколи II, повторюючи на лаві російської школи вивчену фальшиву теорію про династичну злуку України з Москвою 1654 р.

Відновлення самостійної Української держави 1918 р., кров, пролита тисячами й тисячами борців за цю державу в 1918— 1921 рр., страждання під більшовицькою окупацією, поневіряння на чужині розкрили очі українському народові на історичну правду і з повною силою воскресили в народній душі історичні традиції української державності, надавши їм реального, життєвого значення.

Але боротьба за українську державність і національну цілість продовжується, як там, на рідній землі, так і тут, за кордоном. Доводиться боротись проти московських істориків, що, загарбавши вже початкову добу нашої державності, хочуть тепер відібрати й козацьку добу та пишуть, що Україна за Б. Хмельницького не була самостійною державою, а що її відібрано від Польщі силою московського війська, причому московський цар став на місце польського короля, та й годі. Таким чином викреслюють з історії України добу самостійної козацької держави й перетворюють український народ в етнографічну масу, яка нібито ніколи власної держави не мала. Це так пишуть москалі на еміграції, а там на окупованій Україні та в Москві й Петербурзі (Ленінграді) дано

наказ академіям та іншим науковим установам, письменникам і пресі замовчувати або калічити українську історію, науку, культуру, калічити мову, штучно наближаючи її до московської, взагалі забороняти найменші вияви національної відрубності українського народу та по-старому затягати на його шиї петлю "общево атечества".

Отже, боротьба продовжується, і тому ми всі мусимо не тільки пам'ятати про славне минуле українського народу, а й проголошувати перед своїми й перед чужими, перед цілим світом, що Український Народ — то не якийсь новітній витвір сприятливих обставин, не етнографічна маса, що, згальванізована революційним рухом в Росії, проголосила свою державу, яку і втратила, як то твердять наші вороги. Ні, Український Народ — то велика історична державна Нація, яка тисячу літ тому перша на сході Європи створила велику соборну національну державу, що протягом століть була могутнім політичним і культурним осередком слов'янського Сходу і поважним чинником в Європі. Після того український народ ще двічі відновлював свою державність — 1648 р. і 1918 р., він бореться й буде боротись, аж поки не відновить втретє й назавше свою суверенну, вільну й самостійну Українську державу в Києві. Це повинні ми знати, проголошувати й здійснювати, всі одностайно й однодумно, без різниці політичних переконань, бо в цьому немає й не може бути різниці між українцями.

Запам'ятаймо назавше заклик шляхтича Бобровича: "Аще забуду Тебе, Єрусалиме, Ненько моя, мила Отчизно, бідна Україно, забвенна буди правиця моя!"

Андрій ЯКОВЛІВ

Прага, січень 1937 р.

Коротко про автора

ЯКОВЛІВ АНДРІЙ (1872— 1955)

Український вчений-юрист, історик права, громадсько-політичний діяч. Народився 28 листопада 1872 р. у Чигирині, в сім'ї губернського секретаря.

Закінчивши Київську духовну семінарію, працював учителем у Черкасах. 1898 р. вступив на юридичний факультет Юр'євського (Тартуського) університету, був членом Української студентської громади, написав свою першу наукову працю "Черкаський повіт у XV—XVI ст." З 1903 р. А. І. Яковлів жив у Києві, працював юрисконсультом міської управи (1910—1918), адвокатом судової палати (з 1913 р.), одночасно викладав основи права у Київській комерційній школі.

1917 р. був одним з організаторів Товариства українських адвокатів, Фундаторів Українського правничого товариства. У квітні того ж року обраний до складу Української Центральної ради, а в березні 1918 р. став директором її канцелярії. А. І. Яковлів був співавтором проекту Конституції УНР, першим послом незалежної України у Відні (з 18 квітня 1918 р.).

За влади гетьмана П. Скоропадського працював у Міністерстві закордонних справ. А з січня 1919 р. очолював дипломатичну місію УНР в Голландії й Бельгії.

Пізніше А. І. Яковлів працював доцентом і професором Українського вільного університету у Празі (у 1944—1945 рр. був його ректором), професором Української господарської академії в Подєбрадах, директором Українського наукового інституту у Варшаві. Після Другої світової війни жив у Західній Німеччині, Бельгії і США, де продовжував наукову роботу. Перу А. І. Яковліва належать численні праці з проблем українського права, що видавались у різні роки як українською, так і російською, французькою, німецькою, англійською мовами. Чимало з них присвячено державно-правовим відносинам між Україною і Росією. Це праці: "Українсько-московські договори в XVII—XVIII віках" (1934), "Договір гетьмана Богдана Хмельницького з Московським царем Олексієм Михайловичем 1654 року" (1954), "Український кодекс 1743" (1949), "Основи Конституції УНР" (1935) та ін.

Помер А. І. Яковлів 14 травня 1955 р. у Нью-Йорку і там похований.

Геннадій СТРЕЛЬСЬКИЙ,
Анатолій ТРУБАЙЧУК

Київ

НАЦІОНАЛЬНО-ДЕРЖАВНА МОТИВАЦІЯ ТВОРЧОСТІ С. ЛЮДКЕВИЧА

Вічний революціонер —
Дух, що тіло рве до бою,
Рве за поступ, щастя й волю, —
Він живе, він ще не вмер[1].

В нас розглядано й аналізовано вже інколи творчість поетів чи письменників у напрямі конструктивних думок та ідей, часом навіть вершинних в осягненні власної державності. Це ж бо найвищий ідеал кожного поневоленого народу. Згадати хоч би в першій мірі Шевченка, Франка чи Лесю Українку, а дальше В. Пачовського (драми), О. Олеся, Е. Маланюка, чи вкінці В. Симоненка. Проте ніхто досі не взявся за діло, щоб розробити хоч би в загальному цю тему і в ділянці нашої музики. Статті автора цих рядків в часописі "Свобода" влітку 1979 року, в зв'язку зі смертю Людкевича, заторкували це вагоме питання, мабуть, уперше...

А важливі конструктивні ідеї, задуми, мотиви і теми про здобуття, відзискання і побудову рідної, незалежної держави в нашій національній музиці — це в дійсності хребет усієї її побудови і росту. Бо тільки національно волелюбні та державницькі задуми в музиці мають саме найбільшу цінність для нас. Вони бо впливають і формують у величній мірі свідомість, наставлення і психіку загалу, виховуючи цілеспрямовано весь народ у національно-державному дусі...

Із нагоди пам'ятної дати ювілею 60-річчя Української Державності годилося б розглянути принаймні творчість не тільки нашого найбільшого композитора, а й нашого найвизначнішого музичного подвижника національно-патріотичних ідей української самостійности в його творах, а саме Станіслава Людкевича. Одна з найбільш життєвих і будуючих тем про музично-державні наміреня та ідеї у творчості Людкевича віддавна аж напрошувалась, хоча б в найголовніших обрисах, проаналізувати її. І оце буде, мабуть, перша скромна спроба розглянути музичну творчість найрепрезентативнішого носія і сіяча ідей усвідомлення українського народу своїми високомистецькими композиціями, в яких до висот піднесена боротьба за нашу волю, відбудову омріяної державності та суверенності України.

Молоді формотворчі роки композитора

По програнім бою під Полтавою (1709 р.) і зруйнуванні Запорозької Січі (1775 р.) занепала національна свідомість, завмер український державний дух і, здавалось, що пропав поневолений і закріпачений Москвою український народ. Десь тільки серед темного люду ще животіли принишкла рідна мова і народна пісня, що ше ледь-ледь жевріли, як іскра в попелі. Та душевний морок і національну темінь прошило, як громова блискавка, віще і героїчне Шевченкове слово. Те його життєдайне слово підхопили композитори України. В першій мірі "батько української музики" Микола Лисенко на Східній Україні і священик Михайло Вербицький, а дещо пізніше під впливом і за вказівками Лисенка — Станіслав Людкевич на Західній Україні. І ось так, за зазивом Шевченкової національно-патріотичної поезії, починають загорятись спроквола і в українській музиці початки самостійницько-державницьких ідей. Відкриваємо їх уперше в Лисенкових композиціях. Він бо, створюючи музику до безсмертних Шевченкових поезій, збуджує думки і почування туги за історично-світлим минулим, за боротьбою за волю та звільнення України. Найбільш запальними іскрами були його кантати і солоспіви до поезій з "Кобзаря", національно-релігійний гімн до слів О. Кониського "Боже великий, єдиний", а пізніше "Вічний

революціонер" і взагалі вся його творчість. Михайло Вербицький своєю музикою у Галичині, передусім величним Тарасовим "Заповітом" на два хори та піснею на слова Павла Чубинського, яка пізніше має честь стати гімном всеукраїнської батьківщини — "Ще не вмерла Україна", це якби безпосередній передвісник Людкевича. Ці саме музично-ідейні чинники відчинили Людкевичеві навстіж двері до творчих хмаросягів прометеївських задумів із його одноразовим талантом, почерез усеньке його довге і трудолюбиве життя.

Це просто було, якби Боже призначення, що так проречисто закарбувало найбільш на захід висунене пограниччя нашої рідної землі, як місце народження Людкевича в старому княжому городі Ярославі 24 січня 1879 року, де його батько, директор народної школи, разом із дружиною, себто матір'ю Станислава, учителював. Бувши ученицею М. Вербицького, музикальна мати доволі добре грала на фортепіані. Від 8-го року життя вона почала давати лекції гри на цьому інструменті синові-одинакові (в Людкевичів була ще і дочка). Малий хлопчина "Сясьо", як його звали, прислухується до задушевних народних пісень, а потім в гімназії зустрічається з відомими та виконуваними вже в Галичині піснями Лисенка. Він стає диригентом і душею гімназійного хору учнів. Людкевичу любов до України і патріотизм скріпили особливо полум'яні поезії Шевченка. Він пізніше заявляє щиро, що якби не Шевченкові поезії, то з нього, найправдоподібніше, ніколи не вийшов би композитор.

В тому часі Людкевич береться опрацьовувати на хор деякі з народних пісень та пробує на 14-му році життя створити музику до Шевченкового "Гамалії" (1894 року). Зв'язавшись листовно з Лисенком, він одержує від композитора похвальну оцінку на його музичну спробу та заохоту до дальшої праці на музикотворчому полі. Варто звернути увагу на те, що вже це перше молодече намагання Людкевича компонувати заключало в собі, крім романтичного, світлий героїчний елемент з історичного минулого України. Крім хорів, пробує він теж сили у солових піснях та фортепіанових мініатюрах. І вже в цих перших музикотворчих спробах можна ствердити справжні творчі проблиски молодечого адепта композиції, любов до свого поневоленого народу та зацікавлення героїкою. Ця національно-патріотична державницького напряму героїка стане з часом грандіозним лейтмотивом його творчості й піднебесним прапором його неповторного довголіття.

Людкевич поступає на філологічний факультет Львівського університету в 1897 році, де студіює на українському (проф. О. Колесса), на німецькому, а потім на класичному відділі філології. Під впливом свідомого українського національного довкілля він включається у лави борців проти поляків за український університет у Львові. Він належить до студентського товариства "Академічна громада". Свої початкові статті друкує в журналі тієї громади "Молода Україна". Саме під час його студій приходить до відомої сецесії 1901 року, де 440 українських студентів покидають Львівський університет.

Першою його статтею, якої слова стали немов моттом його діяльності, була стаття під заголовком: "Наші співаки і народна справа". В ній він каже: "І найбільших артистів ніхто не звільнив від того, щоб вони всі свої сили, все своє мистецтво присвятили своїй нації"[2]. Пише це двадцятилітній студент, якого національний світогляд і політична зрілість були не тільки на ті часи, але і кожночасно, гідні подиву. В тім самім журналі містить Людкевич першу музичну-наукову статтю "Про основу і значення співности в поезії Тараса Шевченка". Там теж появляються його перші музичні рецензії. Його інтелігентність, талант і індивідуальність викликають признання.

І коли українська громада збирається у 1898 році влаштувати у Львові галицькому Каменяреві І. Франкові ювілей у 25-річчя його письменницької і суспільної праці, Людкевич стає саме одним із най-

важливіших організаторів цього свята. Він бере на себе обов'язок музичного референта імпрези. Самозрозуміло, що треба було виконати якісь твори Франка під музику. Але на той час не було майже жодної музики до поезій поета. Лисенко обіцяв прислати дещо зі своїх солоспівів. Самий же Людкевич узявся за компонування одноразового "Вічного революціонера" на чоловічий хор із симфонічним оркестром. Його друг і уродженець того ж Ярослава, пізніше загальновідомий адвокат Володимир Старосольський, намовляв його, щоб він узявся творити музику до Франкових "Каменярів". Однак Людкевич признається, що це ще було зарано для нього. Це завдання він виконав блискуче значно пізніше. Що "Вічний революціонер" був прекрасним вибором для підложення музики під героїчну поезію нашого Каменяра, доказує її актуальність по сьогоднішній день. Вона ж бо й досі є невгасимим смолоскипом та дороговказом українському народові до наміченої волі:

Сила родиться, й завзяття –
Не ридать, а здобувати
Хоч синам, як не собі,
Кращу долю в боротьбі.

Тією піснею-гімном, що постав у 1898 році, себто ще перед написанням музики Лисенком до цієї ж поезії, розпочав дев'ятнадцятилітній Людкевич свій високий лет найвизначнішого творця і представника української музики, якої найвищою ціллю була боротьба за визволення народу і здобуття власної державності. Цей високий лет українського композитора-патріота, який опирався на ідеали героїчного змагу-боротьби рідного народу за суверенність, видержав Людкевич аж до кінця свого напрочуд простолінійного життя, що його немов кодою чи епілогом була теж і його остання симфонічна поема "Подвиг", сповнена героїчної наснаги. Звичайно, коли йдеться про "Вічного революціонера" як композицію, то це не був уже зовсім довершений твір молодого митця. Тому пізніше Людкевич зредагував та поправив його, але задум твору — ідея боротьби за визволення — була і тоді зовсім повноцінна, а це його музичне кредо осталось повсякчасно тим самим і незмінним. Він бо розпочав і закінчив свою гігантичну творчість героїкою борця за свободу і державність свого народу.

Освіту композиції набуває Людкевич спочатку самотужки. Це ж була невідрадна традиція українського музичного життя. Тому пізніше він із таким завзяттям працює на виховно-шкільному полі. Він учащає на концерти й опери, на університетські виклади історії музики та зазнайомлюється із теоретичними посібниками. Буває теж на музичних лекціях у польській музичній школі, де викладають такі композитори, як Ян Галь і Мечислав Солтис. Людкевич бере живу участь у хоровому русі Галичини. В 1897 році роз'їздить він під час вакацій з хором "Руської бесіди", а в 1899 році стає членом відомого хорового товариства "Боян" у Львові, з яким працював він потім та стояв у найтіснішому зв'язку понад 40 років. І ця, власне, практика та досвід із хоровими одиницями приносять багато користі молодому композиторові в його музичних стремліннях.

В 1901 році Людкевич кінчає університетські студії і йде відбувати військову службу. Щасливим збігом обставин відбуває він її в багатій на музику столиці Австрії, у Відні. Побут у Відні дає йому нагоду познайомитись із творчістю визначніших тогочасних композиторів, як А. Брукнер, Р. Штраус, Г. Малер, а з італійських Р. Леонкавалло, П. Масканьї та інші.

По відбутті військової служби Людкевич починає учителювати в гімназіях Львова та Перемишля. З повним розмахом молодечого запалу кидається він у вир музичного і громадського життя. В 1903 році відіграє Людкевич поважну ролю у заснуванні "Союзу співацьких і музичних товариств". А далі бере участь, як член Управи і вчитель, у заложенні

такої важливої виховно-культурної інституції, як Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові. Тоді-то він пише цінну статтю "Кілька слів про потребу заснування українсько-руської консерваторії у Львові". Він переконується, що як українська національна свідомість, так і стан рідної музики вимагають неймовірно великих зусиль, щоб надігнати принаймні до деякої міри інші народи, які не були так довго гноблені і використовувані поневолювачами, як Україна. Молодий Людкевич просто підсвідомо бере на себе ролю Франківського героя, вічного революціонера музично-суспільного та національно-патріотичного характеру.

По чотирьох літах, тобто від 1902— 1906, розшифровування і редагування Людкевичем об'ємистого пісенного матеріалу, зібраного і записаного за поміччю фонографа Йосипом Роздольським, вийшов двотомник "Галицько-руських народних мелодій". Включно з лемківськими піснями, було їх там упорядкованих 1526. Роздольський записав їх уже в 1900— 1902 році. Сам збірник видало Наукове Товариство ім. Т. Шевченка у Львові, у відділі Етнографічної комісії, в 1906— 1907 роках. Була це затяжна, але дуже корисна праця, виконана взірцево Людкевичем, — а теж Роздольським, — в ділянці української фольклористики. В своїй передмові до першого тому Людкевич слушно гордиться, що навіть Америка, себто США, видали в себе з фонографічного запису збірку індіанських пісень, виготовлених пізніше від українських, бо щойно в 1905— 1906 роках. Одною з найцінніших думок Людкевича в передмові — це висловлене ним переконання, що творення українських народних пісень не зникає, як дехто твердив, бо повсякчасно повстають і творяться нові пісні. Ось його власні свідчення, що і "форми народної музичної творчості невичерпні хоч би тому, що вони все живуть, розвиваються та переображуються"[3]. Ця невмирущість української народної пісенності немов синхронізувалась із тяглістю і безперебійністю прямувань нашого народу різними шляхами, щоб утвердитись у своїй незалежності.

Поява цих пісень викликала відгомін серед українського передового світу. Особливо прихильно висловився про цей збірник Франко та відомий фольклорист Володимир Гнатюк. Бо ж оці пісні були, в дійсності, першою загальною науковою збіркою музичного західноукраїнського фольклору. Містились там пісні різнородного характеру: від стародавніх до рекрутських і міських. Осібний відділ творили цікаві лемківські пісні, які спроквола зачинали ставати відомими і популярними серед усього українського народу.

Пізніше почав Людкевич працю над іншим збірником: "Мелодії українських народних пісень з Поділля і Холмщини". Та вибух Першої світової війни перервав його розпочату роботу. На щастя, збірник закінчив Філ. Колесса, і він був виданий у 1916 р. Навіть по цій праці над збірниками пісень із таких частин України, особливо з Лемківщини чи Холмщини, пізнаємо той всеукраїнський, всеобіймаючий державницький характер Людкевича. До цієї його всеукраїнської сукупності належать вже пізніші хорові обробки прекрасного циклу: "Пісні кубанських козаків". Справді, ідея і праця за безсмертним моттом: "Від Кубані аж до Сяну річки — одна, нероздільна". Нікому іншому із наших композиторів не спадало на думку кубанські пісні включити в українську музику.

Не скує душі живої
І слова живого.

Одночасно Людкевич працює також і в ділянці свого переднього покликання — в композиції. Ще в 1899 році, на взір народної пісні, пише він на хор ліричну "Закувала зозуленька". 1901 року постає із достроєм фортепіано на чоловічий хор драматично-трагічний "Косар", що є одним із найбільш відомих творів нашого композитора. Обидві пісні написані до слів Шевченка. Він творить і декілька сольних пісень, як: "Там далеко на Підгірю" (слова І. Гаврилюка), "Чи тямиш ще?" (слова

В. Старосольського) та "Черемоше, брате мій" (сл. Б. Лепкого). Остання пісня — це один із його найбільш блискучих творів малих форм, бо найбільш безпосередній. Славетний співак, оперовий тенор Модест Менцінський спопуляризував цю пісню так на концертах, як і на платівці до легендарності. За хорову "Вечір у хаті" і "Черемоше" одержує Людкевич на конкурсі "Львівського Бояна" в 1903 році нагороду.

Вже в 1902 році розпочав Людкевич кропітку працю над своїм найбільшим твором — кантатою-симфонією до тексту славнозвісної Шевченкової поеми "Кавказ"[4]. Він вибирає із поеми найцінніші стрічки, щоб на їхній основі побудувати чотиричастинний, монументальний, оркестрово-хоровий твір. Перша частина "Кавказу" зветься "Прометей", а друга — "Молитва". (Цей заголовок совєти змінили на "Не нам на прю".) Третя частина — "Хортам і гончим слава", а четверта — "Борітеся — поборете". Людкевич, як відомо, має дуже багато обов'язків і праці, крім компонування, тому кінчить "Кавказ" щойно в 1913 році.

В 1904 році постає з нагоди ювілею М. Павлика на мішаний хор із фортепіаном "Урочиста кантата" на власний текст, з присвятою 30-літтю літературної і громадської діяльності одного з найвизначніших наших суспільників.

Людкевич, між іншим, мав і поетичний хист. Деякі з його віршів були опубліковані. І так у журналі "Молода Україна" в 1902 році був надрукований один із його віршів "Гряде пора і слушний час", що появився без підпису автора. По довгих літах, бо аж у 1951 році, в п'ятитомнику Лесі Українки цей вірш був вміщений як один із творів поетеси. Це для Людкевича знаменитий комплімент. В тому патріотичному творі автор ставить питання, хто поведе народ до бою, щоб "зламати... судьби проклін". Особливу ролю відіграють у цій композиції часто уживані унісони хору, що скріплюють драматизм твору. В тому самому році компонує Людкевич славетну і, може, найбільш відому і співану його хорову пісню — "Хор підземних ковалів" до слів великого і гарячого українського державника Василя Пачовського. Знов і цей твір не має жодного відношення до російської революції 1905 року, як це дехто з більшовицьких пропагандистів бажав би підказувати. Коли ж йдеться про музичний характер твору, то тут можна дошукуватись далекого відлуння радше Р. Вагнера. Задум-замір композитора і поета Пачовського зродився, щоб створити рідну містерію — "Сон української ночі", куди, між іншими, мав входити цей хоровий твір. Тому і якраз навпаки, цей твір гордиться найвиразнішим протимосковським визовом:

Україна звалить царя,
Як блисне їй свята зоря.

Крім тієї розмашно-крицевої пісні до запланованої, але не здійсненої пізніше містерії, існує ще і сольна річ релігійного характеру, т. зв. великопосна пісня "Нині миру єсть спасення". В цій стилевій, сповненій релігійного настрою пісні співається про те, як Христос, ідучи на муки —

Янголів післав трубіти,
Своїх вірних побудити:
Не спіть люди, уставайте;
Царство Боже зустрічайте!

Як янголи вірних, так поети і композитори мають збудити український народ до нового національного життя.

У 1905 році почав появлятись у Перемишлі, а відтак у Львові під редакцією відомого маляра Івана Труша і Людкевича цікавий журнал — "Артистичний вісник", присвячений образотворчому мистецтву і музичним справам. Крім цікавих і актуальних статей А. Вахнянина, Філ. Колесси, І. Франка та інших, годиться звернути увагу на одну статтю Людкевича, що — як на ті часи — видається майже неймовірністю. Це ж бо часи пропагованого повною силою соціалізму на Східній, як і на Західній Україні. А стаття Людкевича написана "Про націоналізм в

музиці"[4]. Він переконливо доводить, що кожен народ намагався створити свій національний стиль у музиці та що всі великі композитори були завжди найкращими представниками своїх народів. А дальше, що існують поважні різниці між українськими і російськими піснями. Наші пісні не мають російського скам'янілого діатонізму: наші пісні сприймають хроматизм, вони м'якші в рисунку мелодії та визначаються більшим симетричним складом. І цим самим вони радше наближаються до сербських, аніж до російських пісень. Оці погляди і переконання Людкевича належать до вирішальних чинників у його творчості.

В своїй "Історії української музики" з 1922 року, виданій в Києві (перевиданою Українським музичним інститутом у Нью-Йорку, 1961 р.) історик музики Микола Грінченко не може висловлюватись уже про національно-патріотичні напрямки Людкевичевої музики. Тому він мусить обмежитись до заключень тільки музично-мистецьких, коли про творчість Людкевича каже: "Гарні, оригінальні теми, їх уміле і тонко-художнє проведення в найкращій музичній одежі, де гармонійні фарби так художньо переплітаються з контрапунктичними візерунками мелодії. Це збудоване так, щоб у музиці дати рельєфне враження цілого малюнка, або навіть картини, згрупувавши для цього всі музичні засоби в стрійну колоритну музичну форму". Проте відразу можна ствердити, вже хоч би з самих заголовків, що Людкевичеві композиції — це твори боротьби, драматизму й героїки за піднесення національної свідомости, за єдність і волю України.

Людкевич не занедбує ніколи і публіцистично-громадського сектора. Як рецензент, критик і музикознавець він виступає з рядом статей на різні національно-музичні проблеми, як ось хоч би "Про композиції до слів Шевченка", "Відродження бандури" і т. д., а рівночасно пише оцінки на різні музичні концерти і виступи. Він продовжує цю широко закроєну працю залюбки аж до 1939 року, себто аж до приходу більшовиків.

Людкевич як молодий композитор відчуває потребу поглибити своє музично-теоретичне знання і тому 1907 року виїздить на дальші студії до одного із найбільших музичних центрів світу — до столиці Австрії, до Відня, він студіює композицію в О. Цемлінського, в якого — до речі — вчився і А. Шенберг, а контрапункт у Г. Греденера. На музикознавчому факультеті Віденського університету слухає він відомого історика музики Г. Адлера. З музикології зумів Людкевич в короткому часі написати дисертацію на тему програмової музики під заголовком "Дві проблеми звукозображальности", якою він здобув звання доктора музикознавства Віденського університету в 1908 році. В цілому Союзі був Людкевич, найправдоподібніше, єдиною людиною із докторатом музикознавства цього престижного університету. Жадний знання молодий Людкевич їде ще і до Мюнхену та Лейпцігу, щоб послухати викладів славного німецького музиколога Г. Рімана. І хоча подався він туди для поглиблення студій уже сформованим композитором, проте його мистецька індивідуальність значно скріпилася поширенням набутого знання у світових музично-культурних осередках.

На музичній і громадській ниві

Повернувшись до Львова, Людкевич перестає учителювати в Академічній гімназії і віддається всеціло музичній творчості та національно-громадській праці. Може, він дещо і забагато тієї праці жертвував для суспільної потреби, через що композиторська творчість, а за тим і українська культура, втрачали, без сумніву, не один цінний музичний твір. Та цього вимагали від нього як суспільника невідрадні обставини і конечність культурно-освітнього поступу рідного громадського життя, пов'язаного з музичним званням. Бо як мало хто, він глибоко розуміє справу культурного поступу і музичної освіти для розвитку української

культури. Тому він пише статті про конечність заложення власної музичної школи. А по відчиненні Вищого Муз. інст. ім. Лисенка у Львові і праці кількох літ Людкевич знову підносить свій голос, щоб піднести рівень науки в цій школі. Його стаття "Кілька заміток до реформи у Вищім музичнім інституті ім. Лисенка у Львові"[5] точно подає потреби школи. Він був не тільки за професіоналізацію музики, але він розумів і знав добре, які саме реформи зближають нас до державних народів.

Багато часу віддає Людкевич тоді диригентурі та продовжує композиторську творчість. Він створює сольні пісні в 1910 році — такі, як "Я не жалую" (слова А. Кримського), "Піду від вас" (сл. П. Карманського); це лірично-задумливі пісні особистих почувань, які так рідкісно появляються у його композиціях, бо на них не було просто в нього часу. Зате "Ой вербо, вербо" до поезії В. Пачовського своєю народнопісенною інтонацією із глибоким проникненням у людські почування про поневолення України здатна глибоко зворушити серце кожного. І акомпанемент, що своїм фортепіановим построєнням стоїть між арфою і бандурою, поглиблює драматично-зворушливе враження.

Людкевич кожночасно працював і над обробками наших народних пісень. З тих часів походить історична "За Дорошенка нашого пана" і одна з його найкращих — "Ой Морозе, Морозенку" на мішаний хор із фортепіаном. Пізніше, по Першій світовій війні, опрацював він цю пісню на чоловічий хор, як похоронний марш, що його залюбки виконували у Львові на Зелені свята, в дорозі на могили упавших за волю України.

В століття народження поета М. Шашкевича він створює хорові пісні: лірико-епічну "Підлисся", суспільно-патріотичну "Дайте руки, юні друзі" та на триголосий жіночий хор "Дністрованку" в 1911 році. Всі три пісні на слова поета; перша — на мішаний хор, друга — на чоловічий. По цих піснях зауважимо пошану нашого композитора не лише до Шевченка і Франка, але до священика-пробудителя Галицької землі. "Дайте руки, юні друзі" завзиває до єдності і праці для народу.

Українська суспільність Галичини відчула і пережила болючу втрату М. Лисенка, який помер у Києві 1912 року. Людкевич жалується у своїх писаннях, що він ніколи не мав щастя зустрітись особисто із Лисенком, хоч і переписувались вони. Він зорганізував делегацію і на її чолі поїхав до Києва на похорони Лисенка. Так-то найповажніший музичний представник Західної України репрезентував гідно її народ на похоронах Батька української музики.

У 1913 році українці в США були особливо радісно схвильовані, коли адвокат Семен Демидчук привіз зі Львова нашим емігрантам "Гімн американських українців", чи "Далека Ти, а близька нам", на слова поета Василя Щурата і саме з музикою Людкевича. Це, як відомо, настроєвобойова, міцна і особливо патріотична пісня про нашу еміграцію і Україну:

Як птахи ті, що їх пожар прогнав з-під рідних стріх,
На перший поклик, хоча з-під хмар, ми злинемо до них.
Поклич нас, вітчизно, поклич, кохана Україно,
Ми злетимо, як козацтво у Січ, у слушную годину;
У бій, у бій, за світлий прапор твій, за Тебе, Україно![6]

Ціла еміграція заворушилась: всі з запалом вивчали і всюди виконували цей будуючий і бадьорий гімн. Цю пісню створив гарячий український патріот, композитор С. Людкевич, для заокеанських українців, щоб скріпити їхню національну свідомість та тримати їх у зв'язку з рідним краєм.

Пристрасть до національної тематики

Вже від самих початків цікавим і просто виїмковим явищем у творчості Людкевича являються схильність і пристрасть до національно-суспільної, а дальше до самостійницько-державної тематики. Характер його музики вольовий і переважно драматично-оптимістичний у сполуці з націо-

нальним героїзмом, виповнює великі композиційні полотна його музичної творчості. Одним із найпотужніших його замірів у напрямі створення композиції великої форми був уже згаданий задум написання кантати-симфонії "Кавказ" на основі однойменної Шевченкової поеми. Як сказано, другу частину "Молитву" створив він уже в 1902 році. Першу "Прометей" в 1904, а третю "Хортам і гончим слава" та четверту "Борітеся — поборете" в 1913 році. "Кавказ" — це корона Людкевичевої творчості. Відомо, що під алегорією Прометея розуміємо український народ. Під орлом-хижаком, що "довбе ребра" нашій нації, розпізнаємо Росію з її урядом, який би там він і не був, що гнобить і поневолює Україну. Джерела інтонаційних первнів у музиці випливають у більшості з народнопісенних жанрів. Сама побудова кантати-симфонії опирається на музично-психологічному драматизмі народу поневоленого і народу поневолювача.

В першій частині чуємо короткий вступ-музику гір, і чоловічий хор підхоплює в унісон лаконічно саме цю тему, яка знов прозвучить у цілості на початку третьої частини твору. У вступі маємо ще одну тему, і вони, ці теми, виникають пізніше в розвитку всіх 4 частин "Кавказу", пов'язуючи композицію в одну компактну і мистецьку цілість. Відрадно, що по похмурім, суворім малюнку трагедії Прометея дзвенить бадьоро життєтворче запевнення:

Та не вип'є живущої крові.

З цього місця починає народ-Прометей набирати потуги-сили. Почерез ясний, весняний епізод жіночого хору "Воно знову оживає", мов пов'язання із початком нашого національного гімну "Ще не вмерла Україна", це крицевий впад басів; "Не вмирає душа наша". З особливою могутністю вийшов у композитора кінець першої частини "Кавказу" в формі величної фуги, що пов'язана тісно з Шевченківським текстом: "Не скує душі живої і слова живого". Кода чи закінчення першої частини твору звучить як усеперемагаючий гімн побіди українського народу.

Друга частина "Кавказу" — це "Молитва", чи по-совєтські перезвана — "Не нам на прю". Тут Людкевич, як релігійна людина, снує на канві тонусу, сповненого молитовної настроєності, скорбні картини переживань нашого народу. Барви інструментів збагачують і наголошують благально-болючу атмосферу. Однак наш народ вірить у Бога, і тому живе в ньому певність, що одного дня "Встане правда! Встане воля!", хоч ще і досі, як стверджує хор, "кати знущаються над нами". Проте дальше несеться повне віри у Божу Всемогучість:

І Тобі одному помоляться всі язики
Во віки і віки.

Проте все-таки саме закінчення цієї частини завершується розпачливим побиванням, бо ж: "А покищо течуть крови, криваві ріки". І музика передає це виїмково з глибинною переконливістю.

Третя частина, по початковій темі терплячого нашого народу-Прометея, вирізняється своїм саркастично-гротесковим характером насміху і глуму над російськими царями чи керівниками народу-гнобителя.

В четвертій частині кантати-симфонії "Борітеся — поборете!" Людкевич звертається уклінно до "лицарів великих" українського народу, що борються за свободу і його визволення. Тут ще раз почуємо в оркестрі мотив гір, а дальше йде динамічне наростання у потузі розбудови кінцевого образу велично-драматичної героїки. У фінальній частині з'являється із повнотою переконливості головна ідея твору. Зазив до боротьби за волю України:

Борітеся — поборете,
Вам Бог помагає!
За вас правда, за вас слава
І воля святая.

Акорди і пасаж: оркестри підпирають заклики хору, які повторюються у форте багатократно; чим раз то частіше, чим раз то вище. Вся монументально розмашна музика набирає характеру переможного маршу-гімну в До мажор, що кінчиться останнім, самопевним: "Поборете!" "Кавказ" — це величний твір, найбільша композиція ще молодечого Людкевича. Він стверджує незламну віру в невмиручість української людини, а тим самим нації, в неминуче визволення та світле майбутнє України...

Найцікавіше, а заразом і найприкріше, що музикознавці на батьківщині — а вони ж українці — обговорюючи кантату докладно так із музичного боку, як і з національно-суспільної сторінки, крутяться і вертяться, коли приходять до національно-патріотичного питання, в безвихідному, блудному і трагічному колі. Вони весь час пишуть про капосного царя, самодержавство, уярмлений і терплячий народ, навіть згідно з запевненнями "поборете", про волю. Однак хто саме цей поневолений народ, чий дійсно і який він цей цар, коли йдеться про український народ, що воно оте самодержавство, за чию, власне, волю борються борці із кантати, то не тільки чужинець, але і наша молодь, необізнана зі справжніми діями української історії та докладніше зі самою темою, не багато з їхніх писань потрапить зрозуміти. В суті речі, справа ідейно правдивої інтерпретації "Кавказу" виглядає так, буцімто те все, про що ці пропагандисти пишуть, відбувалось чи належало до десь там якоїсь далекої, чужої нам і невідомої ближче планети. Музичне розглянення — це тільки досить об'єктивна обсервація, ствердження музичних прийомів, проте без жодного яснішого відношення до нас, українців, як національно-політичного фактора твору чи безпосереднього розкриття істоти визволення України, що є аксіомою "Кавказу".

Зі створенням "Кавказу" маємо особливий і рідкісний для нас випадок. Людкевич винайшов в історії розвою музики вперше новий рід композиції, а саме — кантату-симфонію, яка до того часу не існувала. Кантата-симфонія — це твір, де побіч ролі симфонічного оркестру, хор має рівнорядну ролю від початку до кінця композиції. "Кавказ", як музичний твір, стоїть на рівні з найбільшими композиціями світу. Самозрозуміло, що коли б ми були нині державним народом, то він давно був би виконуваний на великих світових сценах...

В тім самім році, коли Людкевич закінчує "Кавказ", він, немов для психічної відпруги, створює високо патріотичну, але лагідної і філософічної відпруги кантату з симфонічного оркестру на мішаний хор, з панівним сопрановим солом, на слова свого колишнього професора Олександра Колесси — "Вільній Україні". Це погідна, соняшна музика, яка надає хорові, хоч і не народнопісенного, проте оригінального, самобутнього і дуже принадного звучання. По приході більшовиків до Львова в 1939 році їхні цензори поробили в цій кантаті деякі текстові зміни. Бож іншою мусіла бути їхня "вільна" Україна. Та без сумніву, народ наш поверне колись до оригінального тексту цього розмрійного твору. Зрештою, кантата є добре стереофонічно награна на платівці, зі знаменито виконаним сопрановим солом невідомої ближче співачки з Львівського симфонічного оркестру і хором "Трембіта", під диригуванням талановитого Дем'яна Пелехатого.

Людкевич у полоні, революція 1917 р., дальша праця

З вибухом Першої світової війни Людкевича покликають до військової служби. Він попадає у російський полон і перебуває в Азії, в місті Перовську і Ташкенті. Там, очевидно, не могла продовжуватись його драматично-бойова творчість. Проте він не перестає продовжувати композиторську діяльність. Тоді постають такі фортепіанові твори, як прекрасна і одноразова "Елегія"[7]. Точніше, це варіації на тему старогалицької пісні "Там де Чорногора", "Баркарола" і мініатюри "Пісня до схід сонця" та "Листок з альбому". "Елегія" — твір оригінальний і дуже

цікавий; своєю мистецькою проникливістю у тему пісні композитор входить такою мірою, що нічого подібного не зустрічаємо і в світовій фортепіановій літературі. Там Людкевич створює ще одну з найбільш мальовничих і глибоких своїх пісень на мішаний хор до слів Шевченка — "Сонце заходить". Виспівав він у цій пісні всю свою тугу і журбу про долю далекої України.

Революція у Росії в 1917 році і відродження Української державності застає Людкевича в полоні, де він, при найскупіших відомостях, з найбільшим хвилюванням і радістю переживає велику історичну подію. Однак йому щойно в 1919 році вдається з тяжкими перешкодами дістатись до Львова. І він зразу знов кидається у вир музичної і відповідальної, перерваної війною праці, у Вищому музичному інституті ім. Лисенка.

Без підтримки західного світу, під напором переважаючих і добре озброєних сил противників, по упадку нашої короткотривалої державності Людкевич здає собі ясно справу з політичного положення. Він вірить, що тільки краще національне освідомлення та піднесення духу патріотизму нашої суспільності, поглиблення і розповсюдження одного з найважніших чинників культури — музики, може в майбутньому принести замітну поміч народові в осягненні і здобутті повної і непроминаючої незалежності. До помочі в праці стають йому такі молоді музичні сили, як піаніст і композитор Василь Барвінський, піаніст Тарас Шухевич, композитор Нестор Нижанківський, скрипаль Остап Москвичів, піаністка Галя Левицька, вчителька співу Дарія Бандрівська та ін. Всі вони беруться до праці, щоб розбудувати українське шкільництво так у Львові, як і на провінції, закладаючи філії Вищого музичного інституту ім. Лисенка у Львові. Так постають з часом музичні філії цієї інституції у більших містах Галичини, як Станіславів (тепер Івано-Франківськ), Дрогобич, Борислав, Тернопіль, Коломия, Яворів і Золочів. В Перемишлі існувала музична школа вже давніше. Школи ці несуть музично-професійне знання і національну свідомість та культуру нашій молоді. Самозрозуміло, що найважніша роля у тій праці припадає Людкевичу. Він виконує її із найбільшою самовідданістю, знаючи добре, що це справа не тільки самої музики, а й підстави існування народу, культури, яка саме творить найбільшу цінність кожного, а особливо недержавного народу.

Час від часу в своїй нелегкій професії українського музичного вчителя і композитора Людкевич, немов на момент, для передишки творчого урізноманітнення, облишає героїчну тематику боротьби за визволення, проте і тоді не відходить він далеко від суспільності. Деякі з його композицій порушують питання відносин і становища між митцем і громадою. Цей вагомий і вічний жанр опрацьовує Людкевич у симфонічній поемі "Меланхолійний вальс"[8] із 1920 року, яка основується на новелі О. Кобилянської цього ж заголовку. Героїня новели, Софія, бажає стати піаністкою, проте через недостачу фінансових засобів її шлях до мистецької кар'єри обривається. Ціле життя її з великими мріями і поривами, це якби одна руїна. Вона створює тоді фортепіановий твір "Меланхолійний вальс". Цю тематику переконливими барвами втілює у симфонічний твір композитор. Два провідні протиставлені мотиви чергуються тут: перший — напружений, драматичний, другий — ніжний, співний, ліричний. Варіантом цього твору пізніше вважатимемо фортепіановий квінтет.

Теодор ТЕРЕН-ЮСЬКІВ

Нью-Йорк

[1] Ця публікація становить першу частину дослідження Теодора Терена-Юськіва "Національно-державна мотивація творчості С. Людкевича", що опублікована окремою книжкою у Лондоні 1984 року. В одному з найближчих номерів журналу подамо її продовження.

[2] *Людкевич С.*: "Дослідження, статті, рецензії".

[3] З передмови до "Галицько-руські народні мелодії" (XXI т. "Етнографічного збірника" НТШ), 1906 р.
[4] *Людкевич С.* Кантати на слова Т. Шевченка, клавір. (К.: Музична Україна, 1960) і платівка "Кавказ", хор "Трембіта" та орк. Львівськ. філар.
[5] Діло. — 1910. — Ч. 172.
[6] 200 українських народних пісень. — Нью-Йорк: Сурма, 1943.
[7] *Людкевич С.* Елегія — теми з варіаціями для форт. — К.: Музична Україна, 1975.
[8] *Павлишин С.* Станіслав Людкевич. — К.: Музична Україна, 1974.

Нотатки автора про відвідини України і свій життєвий шлях

Довгі роки, понад дві генерації, довелося мені дожидати побачення з омріяною батьківщиною, яка врешті-решт таки стала "у народів вольних колі". Кожен із нас мусить бути сповнений якогось просто містичного ентузіазму, а також мимоволі і якимись непевностями, коли їде тепер перший раз в Україну. Все-таки ви сповнені патріотичними ідеями та корисними замірами, а мається буцім-то ще і... доганяти літа молодії, як у пісні наспівується.

Коли ж ви вкінці опинились на летовищі в Нью-Йорку і зачуєте з гучномовця повідомлення, що літак до Києва вирушить в дорогу аж за дві години пізніше, як було намічено, то це не викличе поникнення вашого настрою. Треба себе порадувати, що це тільки випадок...

А вранці буйнозелений Київ в обрамуванні соняшного сяйва постане перед вами у глибоко хвилюючій, просто неперевершеній панорамі краси. Глядячи на Дніпро, вам ненароком зрине в пам'яті зустріч з цією святою рікою України П. Конашевича-Сагайдачного з повісти А. Чайковського "Побратими". Молодий Конашевич в екстазнім подиві молиться Дніпрові, бо історія цієї ріки на віки пов'язана з долею України. І вам стає на душі променисто, молитовно, велично.

За два перші дні відвідин у Києві належить побачитися з друзями, відвідати редакції, побувати в державній радіостанції "Україна". На оглянення музеїв і пам'ятників не залишиться багато часу. Проте св. Софію годиться подивитися найперше. Все бо тут сповнене найціннішої історичної вартості, що спонукує до глибокого хвилювання. Особливо фрески, теж мозаїки. А від архітектурної принади біло-блакитної вежі не можна відірвати очей. Краса її залишається в душі назавжди.

Згідно з планом, з Києва треба їхати до Львова, де перебування мало б тривати сім діб. В цьому часі можна буде оглянути докладніше місто моєї безповоротної юності та відсвіжити чари промайнулих років. А є що пригадувати, є що відсвіжувати. Я ж закінчував тут гімназію, т. зв. "Філію". Це була школа-світило, так патріотичне, як і наукове (проф. Ф. Колесса, д-р Ст. Балей, проф. Я. Біленький та ін.). Мене потягнуло на давню вул. Рутовського, щоб поклонитися будівлі Народного дому, де знаходилась ота неповторна наша "буда". Дивлячись розчулено на історичний будинок, мимоволі ніби вчулась десь із четвертого поверху козацька: "Ой сів пугач на могилі та й крикнув він пугу, Чи недасть Бог козаченькам хоч тепер потугу". Так колись хвацько співали старші учні цієї школи. А пісня неслась понад деревами, повз Промисловий музей (тепер Національний), аж до стін Великого театру. Прохожі на хіднику приставали, наслухали...

У Львові студіював я також право. Одержав я і дві співочі стипендії: одну в Музичному інституті Лисенка, а другу в світової слави баса Адама Дідура, який приїхав до Львова з Нью-Йорку 1936 р., на жаль, до польської консерваторії. Тут, у Львові довелось дебютувати в опері "Фаворита" 1937 р. Тут же на конкурсі Молодих співаків одержав я І-шу нагороду в червні 1939 р.

В мареві спогадів годилось піти і до відновленої, досконалої будівлі опери, яка на фоні небесної блакиті пишається своєю красою на весь обшир. Цікаво було пройти і повз недавній монумент Тараса Шевченка, а далі І. Підкови. Ще належало відвідати щойно побудований симпатичний пам'ятник М. Грушевському. За часів Польщі безнадійно виглядала опущена і занехаяна ратуша Львова, але нині вона — це найелегантніший і найрепрезентативніший осередок міста...

Коли ж зайдете до Національного музею, то почуваєтесь, немов у себе вдома. Тут знайомі імена митців і атмосфера душевного піднесення, а то й одушевлення. Зразу можна й завважити знаменитий, молодечий автопортрет Любомира Кузьми з 1941 р. Автор же в США нічогісінько про це не знає. От буде радість, як сповіщу його про таке "відкриття". Є, хоч лише фотографія, славна картина М. Дмитренка "Пісня". Та навіть із чорно-білої копії б'є на глядача молодечий розмах і екстаз. Скульптурна голова О. Новаківського у

вичаруванні митця Павлося — це пам'ятна краса. В другім домі Національного музею ще чи не більше красоти. Тут же і Устінович, і Труш, і Івасюк, Новаківський, Мороз і інші натхненники, що своїми репрезентативними творами приваблюють до себе магічною наснагою своїх талантів. Тут якраз відбувається і виставка нашого сьогодення, скульптури відомого митця Е. Миська та вернісаж оригінального маляра з Канади М. Бідняка. Обидві виставки мають помітний успіх у глядачів. Творчість Бідняка правдоподібно оглядатимемо і в Нью-Йорку...

В редакціях газет "Шлях перемоги" і "Світ дитини" (пригадуєте давнього Таранька?) цікаво і справді ділово. Всі працюють заповзято. Що можна порадити успішно, те чинимо, а з чим треба підождати — відкладаємо. Редактор Я. Сватко працює, так би мовити, з годинником у руці. Казали, що редактор фотожурналу "Світло й тінь" В. Пилип'юк десь аж у Словаччині. Значить, ми не зустрілися.

Обов'язково треба відвідати мого шкільного товариша Ореста Березовського, що давніше був віолончелістом в оркестрі Львівської опери (і на сибірському засланні, як Барвінський). Орест стояв близько до великого Людкевича, має навіть деякі фільми з останніх днів нашого композитора. Хоч фільми аматорські, проте важливі своєю документальною цінністю. Орест каже, що захоплений моєю розвідкою "Національно-державна мотивація творчості Людкевича", яка видана 10 років тому і яку він щойно аж тепер прочитав. Він відписує собі з плівки й мій концерт пісень Людкевича з 1969 р., в Нью-Йорку. І ще раз Орестове одушевлення. В цій нашій радісно гомінкій зустрічі бере участь і наш спільний друг, ще й досі недостатньо оцінений композитор і диригент, представник Лемківщини, Іван Майчик.

Щоб дістати адресу і число телефону пані Зені Штундер-Людкевич (дружина композитора), треба було податися аж до славної Львівської консерваторії. Там з приємністю запізнав я здібного музиколога, проректора Ярему Якуб'яка, який, як виявляється, є сином мого шкільного товариша, диригента Василя Якуб'яка з Печеніжина. Інший диригент, який побував давніше і в Нью-Йорку, симпатичний В. Луців знайшов мені адресу пані Людкевич. Проте мимо найщиріших замірів цим разом мені таки не пощастило побачитись і порозмовляти з вельми шановною панею, талановитим музикологом З. Штундер-Людкевич. Треба буде здійснити це іншим разом. Бож ідеться про невиправдане занедбання Україною репрезентативної музичної творчості Людкевича. Яка безмежна шкода для рідної музики й українського імені!

Зі Львова мушу поспішати на день-два до мого рідного села Івано-Франківської області Поточища, що біля Городенки. З Коломиї треба залишити потяг, щоб на авто їхати далі. Тут Гуцульський музей ощадності, що була і є концертною і театральною залою міста. В цій залі чарували мене колись як хлопчину своїми голосами тенор М. Менцінський та С. Крушельницька. Про рідні театри вже й не згадуватиму. В залі була низка портретів німецьких музикантів, яких тепер замінили, як і треба, українські композитори. На жаль, славетного Людкевича змалював хтось блондином. А він же всеньке життя, аж до посивіння, був брюнетом. Як це могло статися? В Коломиї?

За годину і 15 хвилин знаходжусь уже в моєму дорогому Поточищі. Зразу треба сказати, що в цьому ж селі прийшов на світ і виростав прославлений, невтомний борець до загину за українську державність, Михайло Колодзінський. Він, відомо, як шеф штабу Січовиків на Закарпатті, загинув там смертю героя. Село з його "духа печаттю" йшло і прямує цим самим шляхом дальше. Тут не було і релігійних спорів. В селі живе ще дехто з моїх рідних, а саме мій сестрінок Богдан Савчинський. Брат погиб на війні, моя сестра (Богданова мама) померла у львівській тюрмі 1947 р. і не знати де похоронена. Я приїхав до Богдана, який із дружиною теж відбули заслання у Сибіру (10 літ). Поточище вписало і свою належну сторінку в боротьбі УПА за визволення України. Вигляд села з бігом літ змінився до невпізнання. Зникли тини і солом'яні стріхи. Пам'ятник Франкові був тут побудований уже перед війною. Тепер, крім традиційної Могили Героям, красується перед просторою концертовою залою пам'ятник Шевченкові. Є ще і менші пам'ятники.

В Поточищі на початку 30 років пощастило мені заснувати при читальні "Просвіти" мішаний, а дальше і чоловічий хор. Він начислював до 50 хористів. При наполегливій праці хор досягнув значного мистецького рівня. А виявилось це на концертах, де хористи конкурували з іншими гуртами. Хор спромігся давати і власні концерти, де програма була з двох частин — мішаної і чоловічої. Багато пісень складалося із репертуару неповторного хору Д. Котка, який вчинив революцію в галицькім способі хорового співу. Сенсацією хору Поточища був контрабас, чабан Роман Парчевський. З того хору залишилось ще в живих 6 жінок і 2 чоловіки. Звичайно, існує тепер новий хор у селі, проте мистецький рівень його не дуже задовільний. Справа тут у талановитості диригента.

Мій сестрінок сказав, що вирішено дати концерт з нагоди мого прибуття. Я думав піти на концерт, а як зі сцени мене привітають, подякувати, і на тому кінець. Однак діло

малося дещо інакше. До зали, як слухача, мене чемно не впустили. Треба було податися під пам'ятник Шевченка. До мене від сторони зали підійшли старша жінка з хлібом і сіллю та двоє дівчаток з квітами. По привітальнім слові пішли ми спроквола до зали, на сцену, де вже був хор, а з боку теж співаки-емерити з давнього хору. Село назвало це святкування 60-літнім Ювілеєм заснування хору. Через мікрофон закликано до слова чоловіка, що співав у давнім хорі. Він, очевидно, говорив про красу й успіхи попереднього гурту. Згадав він ще і про цікавий випадок, коли, будучи на сибірському засланні, він якось знайшовся у тому ж місці, де був засланий і наш композитор-мученик Василь Барвінський. І одного дня, коли вони розмовляли про хор із Поточища, Барвінський запитав про ім'я диригента того хору. Коли почув моє прізвище, тоді сказав: "О, він уже оперовий співак". Потім були співи і ще 11 коротких промов-привітань та 11 букетів, 2 вишивані рушники, сорочка-вишивана, як подарунки. Промовив і місцевий представник президента С. Максимчук та вручив мені грамоту за ширення українського імені та культури. Прийшла теж черга і мені сказати дещо про власне життя-буття та про працю поза селом. Знайшовся тут і кореспондент районної газети "Край". Був і фотограф, що добре напрацювався. Закінчився вечір, як звичайно, многоліттям (аж о год. 12-тій ночі). Була це подія, не очікувана мною, а яку я із вдячністю згадуватиму.

Належало поспішати через Львів до Києва, бо два тижні відвідин добігали кінця. А в Києві бажалось і дальше запізнаватися з красою столиці, оглядати старовинність церков, багатство музеїв, оригінальність пам'ятників, хоч би найвизначніших, як св. Володимира, Б. Хмельницького, Т. Шевченка чи М. Лисенка...

Посеред церков зовсім виняткове місце займає старезна Києво-Печерська Лавра зі своєю унікальною низкою храмів і печер. Лавра справляє на глядача колосальне враження. Тут якось з'явиться у вас десь і настрій до роздумів, і подив до старовини, і настороженість релігійна та віра, що Україні таки призначена Богом віковічність. Про невмирущість Лаври розсіває золоту славу далеко навкруги велика дзвіниця...

Теодор ТЕРЕН-ЮСЬКІВ

Нью-Йорк

* Текст подано (дещо скорочено) за виданням: Визвольний шлях. — 1995. — № 1. — С. 109—112.

ВЕЛИКДЕНЬ

Дзвонять дзвони, гомін линé
Ген, високо до небес...
Бо сьогодні День Великий —
Нам з мертвих Христос воскрес!

І гріха зірвав окови,
І готовить для нас рай...
Із неволі, Христе Боже,
Увільни й наш Рідний Край!..

Дзвонять дзвони в храмах Божих:
Чудо — чудо всіх чудес...
Вже співають разом вірні
"Істинно, Христос воскрес!"

Встав із гроба, як в пророчих
Книгах сказано було.
І серця розбиті людські
Поєднав Він ув одно.

Щоб і там дзвонили дзвони,
В храмах Божих спів лунав,
Щоб раділа Україна,
Щоб Воскресний День настав.

Ярослава Божемська

ВЕЛИКОДНЯ МРІЯ

В небі тоне пісня дзвонів,
За овиди б'є луна.
У полоні дивних тонів
Віє рідна сторона.
Сонце втіху шле з небес:
Христос воскрес!
День погідний в краю рідній,
Замаїли квіти знов.
Поєднали люд привітність,
Віра, злагода й любов.
Гомонить наш край увесь:
Христос воскрес!
Розквітає в серці щастя,
Мов гаївка-хоровод,
Що нікому вже не вдасться
Роз'єднати наш народ;
Лід на людських душах скрес.
Христос воскрес!

Василь Савчук

ЗАРУБІЖНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА

УСНО-ФОРМУЛЬНА ТЕОРІЯ ТА ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ДУМ

Альберт Бейтс Лорд (1912—1991) — американський філолог-славіст, професор Гарвардського університету, знаний у світі дослідник епічної традиції. З його ім'ям пов'язується розвиток ідей так званої "формульної" теорії, початки якої були закладені його вчителем — Мілменом Перрі. Оскільки основою теорії є розуміння усної природи фольклорної творчості в її відмінностях від професійної, більш точно визначати її як "усно-формульну теорію" чи "усну теорію", під такою назвою вона й утвердилася в працях послідовників[1]. Дослідження А. Лорда "Епічний співець" (The Singer of Tales)[2], де викладено результати багаторічних досліджень у царині південнослов'янської епічної традиції та основи запропонованої вченим теорії, стало етапним, оскільки заклало підвалини розгляду творчих процесів у епосі та техніки епічного виконавства. В цьому сенсі одним з основних питань, що постало перед дослідником, було те, чи відбувається запам'ятовування творів епічними співцями, чи вони щоразу творять їх у процесі виконання.

Для підготовки монографії протягом 1930-х та 1950-х років вченим було здійснено ряд експедиційних досліджень у Югославії, результатом яких стала майже 13-тисячна колекція записів, серед яких понад 3500 фонофіксацій[3]. У пошуках відповіді на численні питання, пов'язані з таємницями творчості Гомера, М. Перрі та А. Лорд вдалися до експериментальної роботи з епічними виконавцями, що дозволило їм повніше зрозуміти природу фольклорної творчості та висловити припущення про те, що поява "Іліади" та "Одіссеї" значною мірою спричинена усним за природою творчим процесом. Суть концепції вченого можна визначити його афористичним висловом "composition in performing", що підкреслює єдність процесів творення й відтворення у фольклорі. При цьому, на його думку, епічне виконавство є творчим процесом, який точніше можна визначати як "усну композицію".

Характеризуючи теорію Лорда, А. Дандис відзначав, що вона виникла у XX сторіччі, тому як і інші модерні теорії та на відміну від теорій XIX сторіччя, тяжіла до розгляду явищ у синхронії, а не в діахронії. Отже питання про те, чим є фольклорне явище та які особливості його функціонування, постало перед дослідниками натомість питання про можливі джерела його виникнення. Це ставить теорію в широкий контекст формальної та структурної інтелектуальної парадигми[4]. Характерною її рисою є інтерес до вивчення живого фольклорного процесу, спостереження над фольклорною текстологією не за матеріалами публікацій та архівних джерел, а за результатами дослідження актуального виконавства.

В процесі осмислення техніки епічного виконавства М. Перрі та А. Лорд звернулися до понять "формула" та "тема". У визначенні фор-

мули передусім підкреслювалися такі її особливості, як змістова повторюваність, зв'язок з певними метричними умовами функціонування та роль у побудові віршової матерії, а у визначенні теми — типовий характер цього елемента сюжетної стереотипії та роль у побудові епічної пісні. Перше з цих понять привернуло значний інтерес науковців і навіть відбилося у назві теорії, друге ж певною мірою залишилося поза увагою.

Концепція викликала значний інтерес науковців, проте мала й багато опонентів[5]. Авторам закидали перебільшення ролі імпровізаційного начала в традиційній творчості, формалізм та механістичність трактування творчих процесів, неможливість поширення отриманих результатів на інші національні традиції, а тим більше на фольклор в цілому. Ідеї А. Лорда не були одностайно прийняті й у середовищі класичних філологів. Передусім це стосувалося висновків щодо усності походження поем[6]. Частина цих заперечень, на наш погляд, є результатом полемічного загострення певних дискусійних положень як з боку авторів теорії, так і з боку її опонентів. Водночас ряд висловлених А. Лордом міркувань та спостережень спонукає до подальших пошуків. Це, зокрема, стосується заперечення ролі пам'яті на текст та виконання завченого тексту. Уявлення про текст, що успадковується поколіннями епічних співців, він вважав помилковим, натомість наполягав на спадкоємності епічного знання. Остаточне вирішення цього дискусійного питання можливе лише за умови подальших глибоких аналітичних розвідок у царині усної традиційної творчості, включення до сфери розгляду не лише епосу, а й більш широкого кола явищ. Тут можна цілком приєднатись до Б. Путилова, який нарікає, що висловлений В. Жирмунським заклик до глибокого осмислення динаміки творчих процесів у епосі через багаторазові експериментальні записи "виконання одного й того ж сюжету різними виконавцями та одного й того ж тексту тим же виконавцем у різний час та за різних умов" не було втілено в життя[7]. Прикметно, що й за такої постановки питання методика аналізу, запропонована М. Перрі та А. Лордом, не може не бути визнана плідною. Тому основний пафос концепції, її спрямованість на розгляд живого творчого процесу фольклорного виконавства, закладені вченими основи польової експериментальної роботи з носіями, безумовно, належать до значних здобутків світової науки. Саме ці аспекти теорії особливо імпонують українській фольклористиці, в якій особа виконавця завжди привертала належну увагу збирачів та науковців, через це вони й мають стати тими продуктивними імпульсами, що спонукатимуть до подальших глибоких досліджень природи фольклорної творчості.

Пропонована увазі читачів розвідка А. Лорда, присвячена розгляду вступних епізодів двох українських дум ("Про козака Голоту" та "Про Хвеська Ганджу Андибера"), наочно демонструє особливості концепції автора. Тим-то вона показова не лише як свідчення інтересу світової науки до визначних надбань української епічної традиції, але і як спроба застосування усної теорії для осмислення особливостей творчого процесу в національній традиції. Статтю було надруковано англійською мовою у збірці "Harvard Ukrainian Studies Eucharisterion: Essays Presented to Omeljan Pritsak on His Sixtieth Birthday by His Collegues and Students" (Harvard University Press. Cambridge (Mass.), Vol. III—IV Part 2, 1979—1980). — P. 569—594. Публікація українського перекладу статті пов'язана також із підготовкою до проведення у Києві у серпні — вересні конференції, присвяченої дослідженню усної епіки та виконавства — питанням, які займали чільне місце у творчій спадщині А. Лорда.

При перекладі виникали окремі ускладнення термінологічного характеру: автор нерідко вживає термін "пісня" на означення думи. В цьому разі перекладачем застосовано визначення "епічна пісня" або поняття твір. Як відповідник виразу "set piece" вжито "усталений фрагмент", а поняття "idea" перекладається у відповідності до контексту як "думка". Згідно з концепцією усної композиції, А. Лорд уникав

вживання терміну "варіант", проте в окремих контекстах все ж вдається до нього, тому й при перекладі він використовується як відповідник у ряді зворотів зі стилістичною метою. Цитати, що в публікації англійською були наведені у перекладі, подано за українськими оригіналами, а виділення курсивом понять "дума", "козаченько" і т. ін. не збережено. Переклад з англійської здійснила І. Головаха, фахову редакцію — О. Бріцина.

Олеся БРІЦИНА,
Інна ГОЛОВАХА
Київ

[1] John Miles Foley. The Theory of Oral Composition. History and Methodology. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis, 1988.
[2] Albert B. Lord. The Singer of Tales. Harvard University Press. Cambridge (Mass.), 1960. (Рос. пер.: *Лорд А. Б.* Сказитель / Пер. с англ. и коммент. Ю. А. Клейнера и Г. А. Левинтона. Послесл. Б. Н. Путилова. Статьи А. И. Зайцева, Ю. А. Клейнера. – М., 1994).
[3] 1953 року розпочато публікацію колекції у Белграді та Кембриджі ("Serbocroation Heroic Songs, ed. by M. Parry and A. B. Lord" (Cambridge, Mass. and Belgrade, 1954) та відповідно: "Srpskohrvatske junacke pjesme. Skupio M. Parry. Uredio A. B. Lord". T. 2 (Beograd i Kembridz, 1953).
[4] Alan Dundes. Editor's Foreword. In: John Miles Foley. The Theory of Oral Composition. — P. IX.
[5] Див.: *Землянова Л. М.* Современная американская фольклористика. — Л., 1975; *Серебряный С. Д.* Формулы и повторы в "Рамаяне" Тулсидаса (К постановке проблемы) // Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. — М., 1973. — С. 130 – 139. J. M. Foley. The Oral Theory in Context. In: Oral Traditional Literature: A. Firstschrift for Albert B. Lord, — P. 60 – 79. *Гацак В. М.* Основы устной эпической поэтики славян (Антитеза "формульной" теории) // История, культура, этнография и фольклор славянских народов. IX международный съезд славистов. Киев, сентябрь 1983 г. Доклады советской делегации. — М., 1983. — С. 184 – 196.
[6] Див.: *Зайцев А. И.* Книга А. Б. Лорда "Сказитель" и гомеровский эпос // *Лорд А. Б.* Сказитель. — С. 346.
[7] Див.: *Путилов Б. Н.* Послесловие // Лорд А. Б. Сказитель. – С. 333. За цим же джерелом подано й цитування В. Жирмунського.

Альберт Лорд

ВСТУПНІ ЕПІЗОДИ ДУМ ПРО ГОЛОТУ ТА АНДИБЕРА: ВИВЧЕННЯ ТЕХНІКИ УСНОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ ОПОВІДІ *

Одна з найбільш актуальних та важливих проблем у вивченні усної літератури — роль пам'яті в її творенні та передачі. Безперечно, невеликі жанрові форми, такі як прислів'я, загадки, замовляння, навіть ліричні та молитовні пісні запам'ятовуються легше, особливо ж, коли метою є запам'ятовування фіксованого тексту. Думка, що всі тексти літературної природи — незмінні сутності, настільки закорінена в літературних дослідженнях, що коли вчені стикаються з традиційними усними текстами в декількох варіантах, вони намагаються пояснити варіації зміною "оригіналу" в процесі усної трансмісії. Прихильники цієї концепції вважають, що усна трансмісія починається з передачі стабільного оригіналу, який запам'ятовується більш чи менш добре; обстоюється думка, що оригінальний текст інколи видозмінюється, бо інакше неможливо було б пояснити наявність багатьох варіантів. Більше того, вважається, що описаний процес деякою мірою дозволяє і творчі вправи з боку передавача.

Такий тип усної трансмісії практично не відрізняється від процесу трансмісії рукописів. На мою думку, це не пояснює варіацій, які віднаходимо у насправді усних традиційних текстах однієї й тієї ж пісні.

Пам'ять, здається, функціонує по-різному в наративних (оповідних — прим. перекладача) та ненаративних жанрах. Йдеться про те, що ком-

* Хочу висловити глибоке захоплення ерудицією та щиру подяку за допомогу та консультацію Омелянові Пріцакові.

позиційні одиниці, що запам'ятовуються, мають різну довжину та відрізняються за природою. Як правило, в жанрах, яким не властива наративність, композиційні одиниці чи важливі ідеї мають тенденцію до лаконізму і не пов'язані між собою або мають афористичну чи ліричну природу.

У наративах істотним є сюжет (або частина сюжету), окремі одиниці якого значно варіюють за довжиною.

Композиція та процес трансмісії строфічної поезії може відрізнятися від цих же рис поезії нестрофічної. Те, що властиве баладам, може бути не характерним для епічних творів. Українські думи, на відміну від більшості балад, мають станси різної довжини. Правильніше називати їх строфами *. Вони подібні до laisses у старих французьких chançons de geste[1]; а в слов'янській літературі до них найближчий болгарський епос[2] та румунські балади[3]. Ці три традиції фактично формують ізоглосу даної риси від України до Болгарії. Думи дають надзвичайно цікавий матеріал для вивчення композиційної структури та трансмісії усних традиційних строфічних епічних пісень.

В даній статті ми пропонуємо аналіз варіантів частин двох дум з метою визначення ступеня їх текстуальної відповідності. В процесі аналізу ми ставимо запитання: чи якийсь із цих варіантів виник як наслідок запам'ятовування іншого? Або навпаки, чи обидва варіанти є результатом запам'ятовування певного оригіналу? І, якщо ці твердження не відповідають дійсності, то, які ж взаємини між цими варіантами?

Дума "Козак Голота" (№ 14 в класичній колекції Катерини Грушевської[4]) представлена у п'яти варіантах **. Якщо порівняти вступні рядки цих варіантів і запитати, де "оригінал", що підлягав передачі, ми не знайдемо відповіді. Можливо лише охарактеризувати зміст та загальну думку вступних рядків оригінального тексту, але неможливо їх навести.

Найдовший варіант (Ґ), зафіксований у 1852 та надрукований 1856 року, має 99 рядків. Найдавніший варіант (А) походить з третьої чверті XVII сторіччя і має 46 рядків; це найдавніший зафіксований текст думи, що є у нашому розпорядженні. У 1874 році П. Кулішем був виданий складений текст, в якому використані частини з варіантів Г, В, та Б, але оскільки для багатьох дослідницьких завдань цей текст непридатний, бо був сформований Кулішем, а не традиційним виконавцем, я не брав його до уваги.

Як підкреслювала Грушевська, варіанти різняться настільки значно, що важко визначити "власну фізіономію" думи. Цей висновок унаочнюється, якщо порівняти уривки з А (рядки 1—22), Б (рядки 1—24), В (рядки 1—21), Г (рядки 1—18) та Ґ (рядки 1—59), стає очевидним, що висновок Грушевської є певним перебільшенням. При зіставленні текстів одразу вражає, що чотири з п'яти варіантів приблизно однакові за обсягом, тоді як п'ятий майже вдвічі довший. Жоден з них не є копією чи результатом прямого запам'ятовування іншого, але вони всі — одна й та сама пісня (йдеться не про текст, а загальний зміст оповіді).

Крім вступних рядків, у наведених уривках присутні два "усталені фрагменти". Перший — це опис козака [А (рядки 1—7), Б (рядки 15—23), В — втрачені; Г (рядки 3—7), Ґ (рядки 6—19)], другий — розмова між татарином та козаком [А (рядки 10—23), Б (рядки 12—23), В (рядки 8—?), Г (втрачені); та Ґ (рядки 46—59)]. Кожен з них пропущений принаймні в одному варіанті, а другий навряд чи присутній у варіанті В. Коротко кажучи, не лише тексти варіантів нестабільні, але й тематична сутність також може варіюватися; проте пісня залишається тією самою.

Опис козака з'являється у А, Г та Ґ як другий фрагмент пісні, відразу же після згадки про подорож козака полем Килиїмським. У цих трьох варіантах опис козака супроводжується картиною появи татарина. Варі-

* В українській фольклористиці утвердився термін "уступи" (прим. перекладача).
** Через значний обсяг додатків видрукувати їх не було можливості, тому подаємо посилання на видання К. Грушевської (*прим. ред.*).

ант Б має деякі відмінності. Перші чотири рядки зображають козаченька, який шукає, та не знаходить ніякого дива, і, звертаючись до долини-Ялини, скаржиться на свої марні тривалі пошуки. Цей уривок не має ніяких аналогій в інших варіантах. У Б після цього опису йде згадка про Килиїмське поле, з чого починаються А, В та Ґ, та за допомогою заперечного порівняння вводиться образ козака Голоти: "в чистім полі не орел літає, то козак Голота добрим конем гуляє". Татарин наближається до нього, і Голота запитує, чого він хоче — його шлик, його чоботи та ін. — тут з'являється опис козака. У А — це також козак (безіменний, хоча у першому рядку він характеризується як *нетяга*), який відразу починає розмову (але це вже початок другого "усталеного фрагмента"). Деякі моменти опису козака у Б починаються сполучником "чи", так само, як і звертання козака до татарина у А та Ґ. Згадування деталей одягу козака у розмові між козаком та татарином у Б цілком прийнятне, але воно видозмінює пісню, чи, принаймні, одну з її частин, на гумористичну. Варіант Б закінчується двома рядками, які кореспондують з чотирма вступними: герой звертається до Савур-могили та каже, якого добра він набрав, маючи на увазі, зрозуміло, татарина. Ця версія, яка датується 1836 роком, — справжня усна традиційна форма основного сюжету боротьби між бідним козаком та татарином, в якому татарина взято козаком у полон. Перший усталений фрагмент — (опис козака) не лише наявний в даному варіанті, але й відіграє подвійну роль: він одночасно репрезентує другий "усталений фрагмент" (чи його частину, оскільки цей текст фрагментарний), до складу якого входить перша частина розмови між козаком і татарином.

(*Продовження у наступному номері*)

[1] Дискусію щодо природи старих французьких laisse див.: Jean Rychner. La chanson de geste: Essai sur l'art epique des jongleurs. — Geneva — Lille. 1955.

[2] Незважаючи на те, що болгарські епічні пісні надруковані в нестрофічній формі, в дійсності вони співались як станси різної довжини.

[3] Тексти румунських балад в строфічному розмірі, так, як вони виконувались, див.: AL. I. Amzulescu. Cîntece bătrînești. — Bucharest, 1974.

[4] Українські народні думи / Під ред. Катерини Грушевської. Том 2. — Харків — Київ, 1931. Ця робота необхідна при дослідженні дум. В ній не лише наведено варіанти, але й повна історія кожного з текстів. Я вдячний професору Пріцакові та Українському дослідницькому інституту Гарвардського університету за допомогу в отриманні копії цієї публікації.

СОНЯШНИЙ ВЕЛИКДЕНЬ

Зраділо серце, як Великдень заспівав,
Його кришталі-зорі привітали,
Світання вчуло золоті слова:
"Сторожа ангольська при гробі стала,
Господь кайдани смерти розірвав!"
Поблідла смерть, бо сили в неї мало.
По світу ходить сонячний Великдень.

Іван Кмета-Ічнянський

ВЕСНА — ЦЕ СОНЦЯ ПЕРЕМОГА

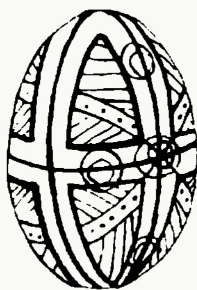
І знову все на повні груди
Дихнуло, збуджене життям
І кожне серце чує чудо,
І світ увесь, неначе храм.

Горять свічки, блищать ікони,
Земля в молитві до небес...
Христос воскрес! — лунають дзвони,
І спів — Воістину воскрес!

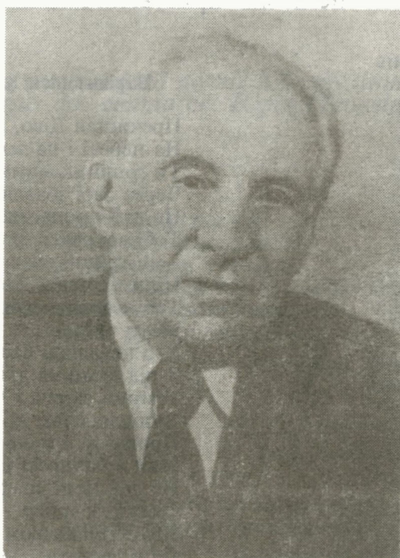
І лине музика весіння,
Зринає пісня в унісон:
Христос воскрес! Бо воскресіння
Природи вічної закон.

Весна — це сонця перемога
У великодній світлий час:
Ми наближаємось до Бога,
Бог наближається до нас.

Олекса Веретенченко



ПІСНЯ, ЩО ВРЯТУВАЛА ЖИТТЯ
(З життєпису роду Рильських)



М. Т. Рильський. (19.III 1895 24.VII 1964)
Фото. 1960.

Рильські належали до старого роду української шляхти, який колись значною мірою сполонізувався. Тільки батько поета Максима Рильського, відомий культурний діяч і етнограф Тадей Розславович Рильський (1841—1902 рр.) разом з своїми однодумцями, насамперед істориком Володимиром Антоновичем, з'ясував своє родове коріння, усвідомив свою належність до України і став у ряди борців за її кращу долю. Згадуючи про минуле свого роду, він видрукував на сторінках журн. "Київська старовина" статтю про чудесну пригоду, яка сталася з його прадідом Ромуальдом і яку зі слів останнього записав його син (дід Тадея Рильського) — Федір *.

Прапрадід Максима Рильського — Ромуальд народився у с. Соколівці на Уманщині. Він навчався в Умані у школі уніатських ченців — василіян, співав у церковному хорі. Коли вибухнула 1768 року Коліївщина, під час якої хвиля народної помсти за гріхи польських панів та єврейських орендарів вдарила місцевих поляків та євреїв, не милуючи й багатьох українців, небезпідставна тривога охопила Умань. Не чекаючи, поки повстанці Максима Залізняка та Івана Гонти візьмуть Умань, 14-річний Ромуальд разом з своїм братом Антонієм тікають з міста. Та незабаром Ромуальда спіймали гайдамаки, посадили у льох, а потім повели на розстріл. Далі надаємо слово самому Ромуальду:

"...Мені зав'язали очі і прив'язали до стовпа. У цей час, коли у мене ще були вільні руки, я перехрестився, віддаючи душу мою Богу.

І дійсно, я відчув дію чудесного його заступництва.

"Чекайте, я вам щось скажу", — закричав я.

Старший з козаків, надіючись, мабуть, що я відкрию який-небудь скарб, звелів розв'язати мені очі. Тоді, за натхненням Провидіння, я почав співати русинську пісню, котру я співав у церкві у василіян:

* Рильський Т. Р. Рассказ современника в приключениях с ним во время "Колиивщины" // Киевская старина. — 1887. — № 1. — С. 51—64.

"Пречистая Діво — Мати руського краю". Я повторював її без перерви декілька разів. Пісня так зворушила старшого козака, що сльози в нього ринули з очей. Він звелів відв'язати мене від стовпа і сказав:

"Шкода його губити; візьмемо собі його за дячка, нехай вам у церкві співає".

Він звелів проспівати ще раз пісню, погладив мене по голові і рекомендував бути вірним. Я обіцяв, дякуючи за помилування. Громада запитала козака, що робити з іншими, що залишилися у льоху... Тоді козак наказав всіх ув'язнених звільнити, сказавши при цьому: "Напились мо, вже доволі крові, пустити й тих, та нехай йому подякують, що піснею спас їх од смерті".

Розповідь про це чудесне порятування з благоговінням передавалася з уст в уста Рильських. Батько поета видрукував спогади Ромуальда і подав до них текст і ноти пісні...

Працюючи у польських архівах нам вдалося виявити у Держархіві Кракова, у фонді відомого польського історика першої половини XIX ст. Амброжія Грабовського (№ Е. 122, арк. 240) ще один варіант цієї пісні. Сподіваємося, що нашим читачам буде цікаво прочитати обидва варіанти пісні, яка врятувала життя предку славетного поета.

Юрій МИЦИК

Київ

Варіант пісні у виданні Т. Р. Рильського

Пречистая Діво, Мати руського краю.
На небесі і на землі Тя величаю.
Ти грішників з тяжкої муки
Через свої збавляєш руки,
Не дай пропасти!
Тобі всі святії служать, родице Бога,
І ми грішні славим тебе всі якомога,
Цілим серцем. Нехай мило
Тобі служить душа, тіло,
Мати чистая!
Хто невдячен ласки твоєй, скажи котрий
З-під каміння для збавлення йдуть до гори?
Темних, хорих і ломних
Очищаєш там притомних —
Прошу ж, і мене
Май в бачності і милості вірного слугу,
Не дай мені упадати в великую тугу.
Скажи-ж тепер — коли б знати:
Що з грішником будеш ділати,
Пані ласкава!
Утікающих к Тобі во всякой потребі
Знаєш і їх вспомагаєш, хотя й живеш у небі.
Не випускай же навіки
З Твоєй пресвятой опіки
Мене грішного!
Подай руку в тяжкій біді і утрапеню,
Даруй ласку просящему мені ку збавленню.
Рятуй, всім нам оборона,
Просить тя наша корона,
Яко цариці!
З Сином Твоїм возлюбленним буди ласкава,
Которому нех з Тобою поклон, честь і слава
Во вік віків не перестане,
Поки цього світа стане —
Од всіх слуг твоїх!

Варіант пісні у записі А. Грабовського

Пречистая Діво, Мати Руського краю,
На небеси і на землі Тя величаю.
Ти грішника з тяжкої муки
Через свої збавляєш руки,
Не дай пропасти!
Тобі всі святиї служать, родице Бога,
І ми грішні служим Тобі всі якомога,
Чистим серцем. Нехай мило

Тобі служить наше тіло,
Панно чистая!
Утікаючимся до тебе у всякій потребі
Знаю, що утвердиш нас, всіх вірних, яко у небі.
Не випускай нас навіки
З Твоєї пресвятої опіки
І мене грішного!
З Підкаменя для збавіння йдуть до гори.
Темних, хорих і уломних
Очищаєш там притомних
Прошу ж і мене!
Подай руку в тяжкій біді і утрапеню,
Даруй ласку просящему нам ку збавленю
Буди всім нам оборона [...]
З Сином Твоїм любимим буди ласкава,
Которому нех з тобою вся честь і слава.
[...]
Поки всього світа стане —
Од всіх слуг твоїх!

(Журн. "Кур'єр Кривбасу", № 29, 1995)

* * *

З скарбниці перлин української поезії XX століття, приурочених до свята св. Юрія (Георгія)*.

СВЯТИЙ ЮРІЙ

Націє, народжена з огня,
Націє великая, молись, —
Яснозбройний Юрій, як колись,
Осідлав могутнього коня.
Гуркіт скель ляка малі серця,
Розбігається отрутна мла
Від проміння дивного лиця.
Націє, народжена з огня,
Ось прийшов твій Юрій, мов воскрес,
Стримує могутнього коня,
Простягає руку до небес.

Юрій Липа,
Львів

СОБОР

Вірности аж до крови дав нам
примір святий Юрій Побідоносець.

Митрополит Андрей

Внизу біда яриться злом,
Торгується глупота й зрада,
Вгорі ж побідний Юр списом
Прохромлює в'юнкого гада.

І гад конає і сичить,
І на той сик його безсилий
Нечиста сила верещить,
Розлючена нечиста сила.

І знов чаїться до часу,
І знов майструє маски й назви,
Щоб сяйвну затінить красу й
Стигматами розквітлі язви.

Дарма. Над тишею склепінь,
Де вічність Божа тайно спіє,
Росте нестримно в височінь
Панцероносний брат Софії.

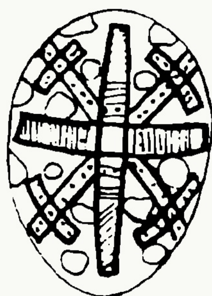
Він стереже нагорний храм —
Ковчег невпинної обнови,
Твердиню вірности вікам,
Твердиню вірности до крови.

І ось кад суєтою днів,
Де марно колоточ ловити,
Горить любови ярий гнів,
І хрест меча, і меч молитви.

І в смуті лютої пори,
І в гострих блискавицях бурі —
Над містом тьмяним, угорі,
Панує Переможець-Юрій.

1938. Євген Маланюк

* Весняне свято на вшанування св. Юрія (Георгія) переважна більшість християн в Україні урочисто відзначає 6 травня



ПАМ'ЯТІ ВЕЛИКОГО КОБЗАРЯ

ПРОРОК ВІДРОДЖЕННЯ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

Які національні ідеали у Шевченка?

Насамперед мусимо застерегти читача. Ми цілком не згоджуємося з тією думкою, мовби в Шевченка, в його національних поглядах, можна відрізняти два періоди: період, коли український патріотизм був у нього, як каже д. Огоновський, з "старокозацькою закраскою", і період, як він збувся тієї "закраски", — себто "перенявся живо гуманними ідеями товариства Кирило-Мефодіївського" (Огон.). Тільки тоді начебто з'явилася в нього думка: "Хто взяв волю України?" і тільки тоді витворився в ньому "антагонізм до царизму" та "правдивий патріотизм український". Як ми вже казали, цілковита помилка є — вважати, що Костомаров та товариство Кирило-Мефодіївське відмінили погляди в Шевченка; по-друге: Шевченко справді відмінив свої погляди на старшину козацьку, на гетьманів (хоча і не всіх), але завжди був він прихильний до гетьманщини як до автономної форми політичного життя вкраїнського; а ще більш прихильний він був до народних козацьких рухів, хоча завжди розумів і все те зло, яке повставало з них (див. хоч "Гупалівщину" в "Гайдамаках"). Ні, Шевченко завжди був "козакофілом", і це виразно доводиться тим, що він одного року поруч з "Дружнім посланієм", де зве ясновельможних гетьманів "варшавським сміттям, рабами, підніжками, гряззю Москви", пише і до Основ'яненка, де каже:

Не вернуться сподівані (козаки),
Не вернеться воля,
Не вернеться козаччина,
Не вернуться запорожці,
Не встануть гетьмани,
Не покриють Україну
Червоні жупани,
(І через те Україна) —
Обідрана, сиротою
Понад Дніпром плаче...

І потім Шевченко пише такі твори, як "Сон" (другий "Сон", 1847 р.), де зве козацьку славу "великою славою", "Чернець" (1848), "Не знаю, як тепер ляхи живуть" (1848), "Ой чого ти почорніло" (1849), "У неділеньку хмара" (1850), "Буває, в неволі іноді згадаю" (де каже, що вкупі з козаками лягла українська воля; 1850), — твори, що в них уславляє він тую ж таки козаччину. Таким побитом, Шевченко ніколи не зрікався своєї старовини, він своїм геніальним оком уздрів той пункт, з якого треба було дивитися на нашу минулість, і став на ньому. Його геній наштамповує ганебним клеймом тих, хто був "гряззю Москви" та "варшавським сміттям", ганить людей, але він цілком обстає за загальним національним рухом, що мав своєю метою загальнолюдську та національно-українську волю. Він не продає цих святощів за "шмат гнилої ковбаси", який здався декому "вищою культурою"; він виявів народної волі та національної самосвідомості (виявленої хоч би і в такій недосконалій формі, як гетьманщина, Січ) не зрікається задля руйнівничого деспотизму того "Первого" і тієї "Второї", про яких він каже

Тарас Шевченко.
Графіка Василя Кулі. Київ, 1986

у своїм "Сні" і по яких ми літ з десяток назад прочитали (ой сором!) по-вкраїнському написані грубо-підлесливі оди, що нагадали нам старі панегірики українським панам або "Оду до князя Куракіна". Ні, Шевченко не відривається від нашого історичного грунту, бо знає, що цього не можна робити, бо бачить добре свій національний стяг тоді, як його ніхто ще не бачить; бо він, Шевченко, є фокус (світозбір), що в ньому зійшлися всі промені народного розуму, почування та сподівання; бо він є той, що сам один у своїй душі містив усе те, що містили мільйони намученого неволею вкраїнського народу, бо він є той, кого ми звемо — геній.

Ми ще раз і ще кажемо, що, незважаючи на дрібні вади в його творах* (у кого є твори без вад?), Шевченко своєю національною самосвідомістю є геній, а своєю незмірною вагою, значенням у справі національного відродження свого рідного краю є з'явищем феноменальним, єдиним, може, на світі. В той час, як його попередники ледве насмілю-

вались у своїх творах згадувати про вкраїнську самостійність, а коли й згадували, то розуміли її не як самостійність нації, а як самостійність (дуже невелику) частини "единого и неделимого русского народа", самостійність з ласки цього "единого" народу, чи тобто "старшого брата", — Шевченко виразно становить у своїх творах самостійність нашу як нації.

Він спершу обнімає оком усі слов'янські народи і розуміє їх як одну сім'ю, народи ті вважає за братів і плаче гіркими сльозами, бачачи, як вони роз'єднались, як "старих слав'ян діти впились кров'ю" ("Гайдамаки"). Він бажає,

Щоб усі слав'яне стали
Добрими братами,
І синами сонця правди...

Нема чого доводити, що Шевченко визнає за кожним слов'янським народом право на цілковиту національну самостійність і насамперед визнає її за вкраїнсько-руським народом. Він гостро береже цю самостійність од усяких заходів чи з польського, чи з московського боку і зовсім не спиняється перед марою того "единого неделимого". Бувши прихильником цілослов'янського єднання та братання, він скоро завбачає, що таке єднання з одним братом, з москалем, стає вже не братанням, а неволею, — зараз же повстає проти всяких "единств та неделимостей" і не вагається обвинуватити Богдана Хмельницького за те, що піддхиливсь він під московську руку:

Ой Богдане, Богданочку,
(каже Україна)
Якби була знала, —
У колисці б придушила,
Під серцем приспала!

Поет гостро виступає проти всякого деспотства взагалі (див. "Царі" та ін.) і проти деспотства тодішнього російського режиму — зосібна. Він малює нам образ цього деспотства в своїй поемі "Сон", оповідає про старшні кривди, які вчинено Вкраїні, і виразно бажає, щоб вернули їй природжені її права як нації. Він бачить, що до такого становища, в якому стоїть Україна, довели її власні ледачі проводирі, і не вагається здатися непатріотичним, сказавши землякам:

Все розберіть... та й спитайте
Тойді себе: що ми?..
Чиї сини? яких батьків?
Ким? за що закуті?

То й побачите, що

...Ось що
Ваші славні Брути:
Раби, подножки, грязь Москви,
Варшавське сміття — ваші пани,
Ясновельможнії гетьмани!

("Посланіє")

Це одначе не перешкоджає йому заступатися за тих із цих гетьманів, у яких він бачив виразну думку про національну самостійність українську. Так, він уславляє за це Петра Дорошенка ("Заступила чорна хмара"). Але він небагато таких бачить, і та річ, що деякі з них уміли "ляхів трощити", зовсім не веселить його так, як перших письменників. Зовсім не так, як Квітка або Гулак-Артемовський, радить він землякам не радіти з своєї начебто переваги над Польщею:

А чванитесь, що ми Польщу
Колись завалили!..
Правда ваша: Польща впала,
Та й вас роздавила!

(Звідти ж)

Таким побитом, не радіти, а хіба сумувати треба з цього випадку, бо ані ляхам, ані українцям з нього користі не було і нема: обох це довело тільки до неволі національної:

Чого ж ви чванитеся, ви!
Сини сердешної Украйни!
Що добре ходите в ярмі,
Ще лучче, як батьки ходили?

Сміливо зве поет своїх земляків рабами, сміливо обвинувачує їх, а не кого іншого, за ту недолю, яку терпить рідна країна:

Гірше ляха свої діти
Її розпинають!

Поета не одуриш ніяким поверховим патріотизмом. Галушковим патріотам, велико йому ненависним, він одмовляє гостро не один раз...

Ні, галушкового патріотизму, того, що так багато було його в перших наших письменників, Шевченкові мало, навіть зовсім не треба, іншого вимагає він од українців:

Розкуйтеся! Братайтеся! —

каже він. "Розкуйтеся" — себто киньте бути "гряззю Москви" чи "варшавським сміттям", дійдіть до свідомості, що ви є сини великої самостійної нації, не хиліться ні перед Москвою, ні перед Варшавою, дбайте про те, щоб досягти національної самостійності. А що таке національна самостійність? Шевченко розумів її цілком оригінально і — це найважливіше — не помилявся, так її розуміючи. Нація була в його розумінні сім'єю рівних людей-братів, і тільки тоді, коли всі люди (а не деякі тільки), будуть справді вільні, коли

Не верстовії,
А вольнії, широкії
Скрізь шляхи святії
Простеляться; і не найдуть
Шляхів тих владики,
А раби тими шляхами,
Без гвалту і крику,
Позіходяться докупи,
Раді та веселі.
І пустиню опанують
Веселії села, —

("Радуйся, ниво... ")

тільки тоді можна назвати націю вільною. Ось через віщо поет, закликаючи "не забувати Матері", кличучи небесні кари на перекиньчиків, на тих, хто продає своїх дітей у різниці москалеві ("За думою дума"), — вкупі з тим повстає проти всіх вигаданих проміж людьми загородок та закликає панство:

Обніміте ж, брати мої,
Найменшого брата —
Нехай Мати усміхнеться.
Заплакана Мати!

("Посланіє")

Тільки тоді, як не буде ні пана, ні мужика, а буде одна цілонародна освічена вкраїнська сім'я, тільки тоді можлива національна самостійність українська, тільки тоді:

Оживе добра слава,
Слава України

("Посланіє")

Такий шлях показує поет своїм землякам до національної волі: широка реформа міжлюдських відносин — ось єдиний спосіб здобутися її. Помилкою буде думати, що Шевченко міг би вдовольнитися, наприклад, тільки визволенням з кріпацтва та що вищенаведені його слова не мають ширшого значення. Ні, він сміливо відкидає всі, і найсвятіші на погляд форми людської громадськості, скоро впевниться, що

вони не годяться з правдою та шкодять людям. І саме в тих формах, що досі існують на світі, він і не бачить правди:

Молітесь Богові одному,
Молітесь правді на землі,
А більше на землі нікому
Не поклонітесь. Все брехня!

("Неофіти", VII)

Люди виростуть. Умруть
Ще незачатії царята...
І на оновленій землі
Врага не буде, супостата,
А буде син, і буде мати,
І будуть люде на землі!

Ніщо не мусить спиняти таку реформу міжлюдських відносин на Україні, — навіть те, що найглибше завжди пускає своє коріння у народну душу, — церква мусить бути реорганізована...

Церков-домовина
Розвалиться... і з-під неї
Встане Україна.
І розвіє тьму неволі,
Світ правди засвітить,
І помоляться на волі
Невольничі діти!..

І ось тільки тоді, коли люди зробляться вільними братами, коли неправда не пануватиме на нашій землі, коли пан та мужик зникнуть — тільки тоді й можлива національна воля на Вкраїні. З цього, звісно, виразно виходило, що коли хочемо визволитись з національної неволі, то мусимо працювати на користь темного народу, пригніченого лихою долею, а коли цього не робитимем, то з усієї нашої роботи нічого не вийде, опріч порожнього галушкового патріотизму.

Такі, коротко кажучи, національні думки Шевченкові. Як бачимо, і в них нема національного шовінізму, нема галушкового патріотизму, але також нема і трішки того рабського духу, який добачали ми в його попередників. Завжди і скрізь у Шевченка український народ — самостійна вкраїнська нація, і він вимагає їй всіх тих прав, які звичайно належать кожній нації. І ось ця поетова самостійність, оця його ворожість до рабства примушує його ненавидіти це рабство всюди, де він його бачить, — хоч би в рабстві був і його ворог. Тим у Шевченка нема й крихти національного ворогування ні до москалів як до нації, ні до ляхів. Він повстає проти московського гніту, але не проти московської нації. Він повстає проти польського гніту в минулості, але знов не проти польської нації. І в вірші "Ляхам" він каже ляхові:

Подай же руку козакові
І серце чистеє подай,
І знову іменем Христовим
Возобновим наш тихий рай!

Як це все далеко від диких поглядів на польську справу у Квітки або в Гулака-Артемовського!

Таким побитом, ми бачимо, що Шевченко перший виразно висловив ідею повної незалежності української яко нації і вкупі з тим зостався завжди і всюди толерантним до інших націй — себто: висловив дещо зовсім нове, зовсім нечуване з уст у його попередників, українських письменників. Своїм словом поет розвіяв ту темряву з усякої неправди, яка обіймала досі питання про нашу національність, і поставив замість тієї темряви своє світло. Він був перший українець з правдивою національною свідомістю, і ніхто не пособив так, як він, вироблятися доброму вкраїнському національному світоглядові. Яке велике є те діло, що він зробив, можна зрозуміти тільки тоді, коли ми зрозуміємо, яка темрява царювала в нас до Шевченка. Те, що він казав про Шафарика, з далеко більшим правом можна сказати про нього самого. Він бо справді засвітив

Світло правди, волі,

він справді українців

...сім'ю велику
Во тьмі і неволі,
Перелічив до одного...
Перелічив трупи,

а не українців, — і став

Ієзекіїлем.
І – о диво! Трупи встали
І очі розкрили.

Шевченко з трупів поробив живих людей, бо що таке до нього були українські інтелігенти як українці, коли не трупи? За це ми й звемо його нашим національним пророком, тим ми й бачимо в нього феноменальне, може, єдине з'явище у всесвітній історії. Ми певні, що в українській літературі з'явиться ще багато діячів, рівних Шевченкові талантом, але не буде вже ні одного рівного йому своїм значенням у справі нашого національного відродження: будуть великі письменники, але не буде вже пророків.

Борис ГРІНЧЕНКО

* Ця публікація становить уривок зі свого часу широковідомої (в першій чверті XX ст.) праці Б. Грінченка "Листи з України Наддніпрянської". Вона відіграла важливу роль у висвітленні духовних джерел сили поетичного слова Т. Г. Шевченка і, зокрема, його впливу на формування етнопсихології українства, на пробудження національної самосвідомості українського народу.
Як пише Аркадій Жуковський — автор вступної статті до не так давно перевиданих "Листів із України Наддніпрянської" — вони "допомогли кристалізації політичної думки в Україні на світанку творення українських політичних формацій, а згодом і української держави". У іншій статті — передмові до цього ж видання академік НАН України Павло Сохань пише, що Грінченко обґрунтував "оцінку Шевченка як провісника ідеї повної державної незалежності України". Можна навести ще ряд таких і подібних висловлювань про "Листи із України Наддніпрянської" і, зокрема, про ті з них, в яких ідеться про Т. Г. Шевченка як пророка національної незалежності України.
На жаль, до останнього часу — впродовж більш як півстоліття — про вищеназвану працю в Україні добрим словом майже ніхто не згадував.
Текст подаємо (з певними скороченнями) за виданням: *Грінченко Б., Драгоманов М.* Діалоги про українську національну справу. — К., 1994. — С. 64—70.

ТАРАС ШЕВЧЕНКО І ТРАДИЦІЙНІ ХРИСТИЯНСЬКІ ВІРУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

Визначний член Кирило-Мефодіївського Братства, таємної організації української молоді в Києві в 40-х рр. XIX сторіччя, письменник Пантелеймон Куліш так засвідчив у спогадах про роль Шевченка в ньому:

"На Шевченка дивилась незв'язана нічим, опріч дружби, братія, як на якийсь небесний світильник, і це був погляд праведний. Озираючись назад, можемо сказати без кощунства про його великого, хоч і пригашеного дечим духа: "Він був світильник, що горів і світив". Шевченко з'явився посеред нас, як видиме оправдання нашого надхнення звише...".

"Він був світильник, що горів і світив" — ці слова взяті Кулішем з Євангелії (Іоан V, 35); ними Ісус Христос означував роль в тодішньому громадянстві Свого Предтечі й Пророка Іоана Хрестителя. Порівняння поетів з пророками і поетичного слова з словом пророчим взагалі було поширене в часах, коли творив Шевченко. Але ж у відношенні до його творчости — і по змісту до її і чисто по біблійній формі, — харак-

теризували його, як пророка, буде "поглядом праведним", як висловився Куліш:

Неначе праведних дітей,
Господь, любя своїх дітей,
Послав на землю їм пророка —
Свою любов благовістить,
Святому розуму учить.

Неначе наш Дніпро широкий,
Слова його лились, текли,
І в серце падали глибоко,
І ніби тим огнем пекли
Холодні душі...

("Пророк")

Споглядаючи всю творчість Шевченка, шлях страдницького життя його і ролю поета в народі його, ми з повним правом прикладаємо до нього самого цей його образ пророка — посланника Божого. Не був Шевченко пророком "кротким", як сам привітав він письменницю Марка Вовчка: "Господь послав тебе нам, кроткого пророка..." "Він був палким пророком. Коли в українськім письменстві до Шевченківської доби вказують, як предтеч його, ченця XVII віку Івана Вишенського і філософа XVIII віку Григорія Сковороду, то палкою вдачею і святим гнівом проти неправди і насильства в світі Шевченко ближчий до Івана Вишенського, ніж до "кроткого моралиста" Сковороди. Але всіх трьох споріднює християнський ідеалізм і на ньому оснований глибокий правдивий демократизм, любов до меншого брата, до всіх гноблених, вбогих, скривджених, поневолених... А найперше гаряча любов до знедолених мас свого рідного народу, що й природньо є, за словами апостола, які ставить Шевченко епіграфом до відомого свого "Послання" землякам: "Коли хто скаже: я люблю Бога, а брата свого ненавидить, той єсть лжець, бо хто не любить брата свого, якого бачить, то Бога, Якого не бачив, як може любити?" (Іоан, IV, 20).

Моральні ідеї, моральна проповідь взагалі в історії людства пов'язані з релігією. Релігія для моралі те саме, що корінь для рослини і безрелігійна мораль є абсурдом!

"Умийтеся! Образ Божий багном не скверніте!" — кличе Шевченко в згаданім "Посланні" тих земляків своїх, які "людей запрягають в тяжкі ярма, орють лихо, лихом засівають"...

"Людина — образ Божий"... — Та ж в цих трьох словах ціла християнсько-релігійна система, релігійна наука про походження і призначення людини в світі.

Більшовики чваняться тим, що твори Шевченка вони видали в кількості 6 мільйонів примірників і на 40 мовах радянських народів. Але ж як викривлюється ними самий образ української літератури, як брехливо освітлювалися погляди його учням у школі і поза школою! Звичайний засіб до цього: вихоплювалися окремі місця з творів поета та на них показувалося, що Шевченко був безбожник, лютий ненависник панів, вістун пролетарської революції, який кликав: "Щоб збудить хиренну волю, треба миром, громадою обух сталить та добре вигострить сокиру". Це улюблене місце з Шевченка в "совєтських" промовах про Шевченка. Чи такий образ Шевченка дає нам Куліш, коли Христовими словами називає його "світильником, що горів і світив"? І він дійсно є таким, коли беремо в цілому його політичне слово в "Кобзарі", весь літературний спадок після нього в повістях, щоденнику, листуванні. "Я на сторожі коло їх (людей) поставлю слово", говорить Господь у Шевченка. О, як глибоко розумів Шевченко цей Божий дар людини — слово! І з словом поета, що залишив його нам, стільки вистраждавши за нього, треба поводитися чесно!

Християнським світоглядом, вірою в Бога, в Христа, "Сина Божія во плоті" ("Неофіти") — пройнята творчість Шевченка. Дайте собі труд, читаючи "Кобзаря", скупчити свою увагу, скільки Шевченко присвячує місця молитві до Бога, і своїй і своїх героїв! Від кріпацького дитинства вдома, коли "я собі у бур'яні молюся Богу, і не знаю, чого маленькому мені тоді так приязно молилось", через все життя, аж до останньої поезії

перед смертю в лютому 1861 року, де каже: "Нескверними устами помолюсь Богу, та й рушимо тихенько в далеку дорогу"... У світовій світській поезії ледве чи знайдеться у котрого поета стільки, як у Шевченка, звернень його почуття і думки до Господа. І нам лишив той же заповіт:

Любітеся, брати мої,
Україну любіте,
за неї, безталанну,
Господа моліте...

Є два моменти в творах Шевченка, з яких користають і безбожники, щоб до свого табору приписати великого Шевченка, і горді в своєму "правовірстві" різні ретрогради, що так само звуть Шевченка безбожним.

Перше, — це місця в його творах, де він нарікає на Бога, а в цих наріканнях доходить іноді до того, що каже: "я не знаю Бога" ("Заповіт"). Не з світогляду Шевченка виходили такі слова, а з палкого його почуття, як людини, що чуттєво сприймає, в обуренні безмірному, горе, сльози людські від неправди, насильства в світі.

Чи Бог бачить із-за хмари
Наші сльози, горе?
Може й бачить, та помага...
Пошлем думу аж до Бога,
Його розпитати:
Чи довго ще на цім світі
Катам панувати?..
("*Сон*")

Подібні настрої переживали не раз і св. пророки, праведники, як бачимо з Св. Письма. "Праведним останеш Ти, Господи.., а все-таки буду я говорити до Тебе про правосуд: чому це щаститься безбожним на їхній дорозі, і добре діється зрадливим? Ти понасаджував їх, вони позакорінювались, ростуть і плодяться", нарікає на Бога пророк Єремія (XII, 1—2). "Я скажу Богу: не обвинувачуй мене, а об'яви мені, за що мене так переслідуєш? Чи Тобі це добрим видиться, що так пригнічуєш мене, що байдуже Тобі діло рук Твоїх, а на раду безбожників посилаєш світло", — говорить до Бога праведний Іов. (Іов. X, 2—4). Чи ж на підставі таких місць можна говорити про безвірство пророка Єремії, або праведного Іова? Ні! Це є вирази почувань, а не поглядів, це часові настрої, при незрозумілості для людини шляхів Божого Провидіння...

Друге, — про безбожництво Шевченка говорять, посилаючись на ті його твори, або місця в творах, де він виступає з гнівними докорами церковній і світській владі за викривлення нею в історичному християнстві християнських ідей, євангелія правди і любови...

В часах Шевченка в офіційній Православній Церкві в Росії панувала, від Петра Першого, система цезарепапизму, коли головою Христової Церкви вважався цар, і офіційна Церква освячувала самодержавний лад у Росії і кріпацтво народу. Союз Церкви з цим режимом викликав у Шевченка, як і взагалі в передовому громадянстві тих часів, велике обурення. Він гнівно докоряє князям Церкви за їх облуду:

"За кого ж Ти розпинався, Христе, Сине Божий?" Чи це питання не в стократ гостріше повстало б у Шевченка, якби жив він у наші часи?..

Напевно б він, як християнин, як апостол правди, волі і братерства, цих християнських ідеалів, яких не знає комуністична наука Маркса — Леніна — Сталіна, звернувся б ще з більшою силою в гарячій молитві до Бога:

Окрадені, замучені
В путах умираєм,
Не молимось чужим богам,
А Тебе благаєм:
Поможи нам, ізбави нас
Вражої наруги!
Поборов Ти першу силу,
Побори і другу,
Ще лютішу...
Смирилася душа наша...
Встань на ката знову!
(*"Псальми Давидові"*)

*Іван ВЛАСОВСЬКИЙ**

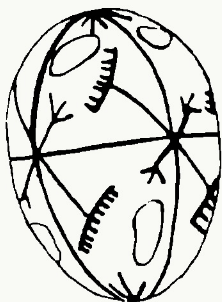
* Текст подаємо за публікацією в "Календарі-альманасі Українського голосу" — Вінніпег, Канада: Вид. спілки "Тризуб", 1972. — С. 63—68.
І. Власовський — один із найвідоміших істориків української церкви, визначний науко-

ПАМ'ЯТНИК ШЕВЧЕНКОВІ У ВІННІПЕЗІ

Німіє слово рідне у серцях знебулих
з переситу дочасних благ і втіх,
і тоне в чужини глибокому намулі
на просторах розгублених доріг.
А він глядить на нас,
        як велетень незрушний,
в обіймах творчої снаги чоло
знов хоче розбудити збайдужілі душі.
На камені пророче слово ожило!
І, голосний, він думами в піснях іскриться,
що з серця наболілого лились,
що, наче блискавок вогненних громовиця —
всю безнадійно-хмарну розривали вись.
І буде він так довго —
        голосом сумління,
лягатиме на душі,
        мов тяжкий тягар,
чиї ми діти
        свідчити незмінно,
тривожити,
        судити,
            наче володар,
аж внуки невмируще слово заповіту,
могутнім чином понесуть на прапорах,
і дух його спокійний —
променистим світлом —
засяє на безмежних небесах!

Олександр Черненко
(Із зб.: "В дорозі до другого берега",
Едмонтон, 1992, с. 21)

вець у галузі богослов'я, церковний і громадський діяч. До революції працював як педагог на Полтавщині, в 20—30-х роках учасник українізації церковного життя на Волині, член комісії для перекладу богослужбових книг, активний діяч товариства "Просвіта". Після війни (з 1948 р.) жив і працював у Канаді. Професор Колегії св. Андрія, редактор журналу "Церква і народ", автор численних праць на церковно-історичні, теологічні й культурологічні теми. Найвідоміша його праця "Нарис історії української православної церкви", I—II (1955—56).



З РІДКІСНИХ ВИДАНЬ, ФОНДІВ, КОЛЕКЦІЙ

РЕПЛІКА

(З приводу висловлювань М. Хвильового про вплив Т. Шевченка на формування психології українського народу)

Немає гірш, як інертність людської думки. Затавруеться в людській уяві певний образ і от проходять роки, десятиліття — а він лишається фатально-непорушним, мертво-захололим, звикло-освоєним, так би мовити, "рідним".

Провірити, засумніватися, зробити творче напруження, щоб зняти цей гіпноз — не дає ледача інертність...

* * *

Ось переді мною цитата з нового роману Миколи Хвильового "Вальдшнепи", роману, очевидно дуже цікавого і гострого, бо по надрукуванні лишень першої частини цього роману в харківськім журналі "Вапліте", журнал цей був російською владою припинений, роман знищений...

Особа автора надто незвичайна, щоб повз неї пройти байдуже, тим більше, що крізь цю цитату відчувається справжня пристрасть і справжній біль. Так ось герой роману, до речі дуже подібний до автора його, виголошує таку тираду:

"..Саме Шевченко кастрував нашу інтелігенцію. Хіба це не він виховав цього дурноголового раба-просвітянина, що ім'я йому — легіон. Хіба це не Шевченко, — цей, можливо непоганий поет і на подив малокультурна і безвольна людина, — хіба це не він навчив нас писати вірші, сентиментальничати "по катеринячи", бунтувати "по гайдамачому", безглуздо та безцільно, й дивитись на світ і будівництво його крізь призму підсолодженого страшними фразами пасеїзму? Хіба це не він, цей кріпак, навчив нас лаяти пана, як то кажуть, за очі й пити з ним горілку та холуйствовати?

Саме цей іконописний "батько Тарас" затримав культурний розвиток нашої нації і не дав їй своєчасно оформитися в державну одиницю.

Дурачки думають, що коли б не було Шевченка, то не було б і України, а от я гадаю, що на чорта вона й здалася така, якою ми її бачимо аж досі... з своїми ідіотськими українізаціями..."

Отже маємо черговий бунт проти того, хто був, є й ще довго залишиться духовним Мойсеєм нашої нації.

Не перший і не останній це бунт проти нього. Бунтарські нотки ще за Шевченкової доби звучали в зигзагоподібних поглядах несамовитого Куліша. Зизооко дивилося на Шевченка покоління "Української Хати", де молодий Євшан, з властивим його віку запалом, кидався з якимись вимогами на не дуже низенький п'єдестал національного пророка. Моє покоління зазнало крикливих, але цілком неплідних галасувань різних футуристичних невігласів, що з професійною запеклістю намагались, за

московськими взірцями, мовляв — "сбросіть с парахода современності" цього раніш "некультурного", а пізніш "класово-несвідомого" — мужика. Зовсім недавно шевченкоборствував у Львові часопис демобілізованих галицьких політиків.

Але недаремне!

Впертий мужик, як персоніфікований ним його залізний селянський клас, і досі тримає кермо нашої національної боротьби.

Очевидно, що й останній, може найбільш виразний і найбільш енергійний бунт Миколи Хвильового матиме подібну ж долю. І коли ми зупиняємося на нім, то лише тому, що причини цього бунту занадто глибокі й поважні, що крізь дещо вульгарний тон наведеної цитати дихає та мука і той відчай, що так характеризують напівзадушене українське життя в сучасній совєтській імперії. Так. Саме відчай, саме розпука могли продиктувати цю тираду, бо, перечитавши її уважно, приходиш до висновку, що твердження її стосується зовсім не до Шевченка, що адреса, на яку спрямовано ці страшні обвинувачення, зовсім невластива, що, нарешті, ім'я Шевченка тут притягнено тільки, як чисто літературний, стилізаційний засіб.

* * *

Між генієм і сучасністю завше колізія. Геній дає всього себе, але сучасність бере від нього те, що вона здужає взяти. Це стосується як окремих людей, так і поколінь, як суспільства, так і певної доби, її прагнень, її духу.

Несмертельні твори несмертельних творців, живучи у віках, перетерплюють у свідомості сучасників невпинну еволюцію.

Та чи ж винен Шевченко, що такий довгий і такий відповідальний час від нього бралися лише "Катерина" та "Садок вишневий?" Чи ж винен він, що з його напруженої, завше з затиснутими п'ястуками, завше гнівної постаті зроблено і канонізовано пісну ікону "кобзаря Тараса"? Хто винен, що для певної частини суспільства нашого — довгі часи існував "Кобзар" психологічно в розмірі "дозволенного цензурой"? В цім бо й полягала та пророча осторога Шевченка про збудження окраденими". І коли сталося по слову його:

Аж зареве та загуде,
Козак безверхий упаде,
Розтрощить трон, порве порфиру,
Роздавить вашого кумира,
Людськії шашелі! Няньки,
Дядьки "отечества" чужого, --

ряди тих, що вийшли на поле бою, не густіли кількістю: няньки й дядьки отечества чужого перефарбовувалися в які хоч кольори, від "незалежників" до "боротьбістів", від "боротьбістів" до УКП, від УКП до КП(б)У.

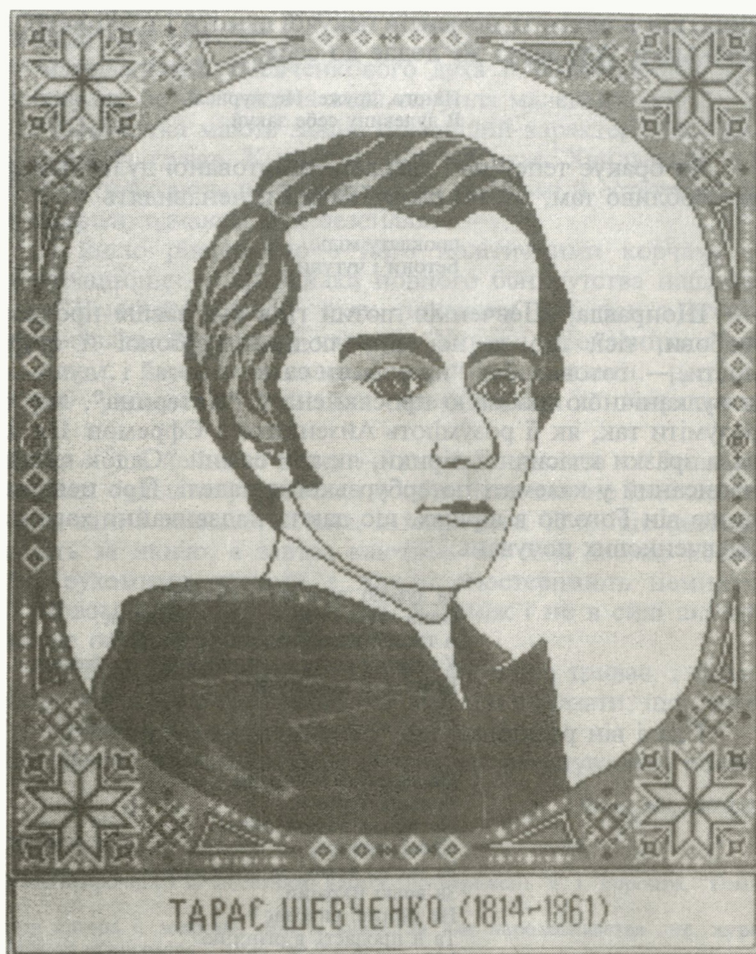
Пощо ж тепер ці запізнені риторичні звернення?

Не за адресою звернувся Хвильовий. Ці обвинувачення має він дістати відворотно, а з ним всі ті, що прогаяли десять років національної боротьби, а нині... з одчаю й розпуки посилають літературні прокльони, не спромігшися хоч на мінімальне зусилля, щоб побачити крізь ікону батька Тараса — живий образ Шевченка в полум'ї цієї доби.

Він і досі для них залишився "непоганим поетом" і "надиво малокультурною й безвольною людиною".

"Малокультурна й безвольна" людина — це ті два кити, на яких побудовано отого лубочного, вмовленого ворогами й тими, що гірше ворогів, — Шевченка. І в цих двох забобонах вся безодня українського рабства, вся твердиня тієї тьми, з якою змагалися і змагатимуться вояовники за українську культуру.

Вже з'ясовано, наскільки непростим є такий на позір "простий", а для декого кострубатий і некультурний вірш Шевченка. Вже проаналізовано ту культурну атмосферу, в якій розвинувся і дав своє формулюван-



Молодий Тарас Шевченко.
Вишивка Д. Блажейовського.

ня в поемі "Марія" — "антропоцентричний" світогляд Шевченка. Давно відомо немалий обсяг його бібліотеки. О, цей "непоганий" поет не був такою малокультурною людиною, як здається Хвильовому. І не те важне, що вірш його складний з боку поетики, як і не те, що Шевченко йшов інтелектуально в перших рядах з мислителями свого часу, а надзвичайно важливе те, що вірш його є пам'ятником органічно-української культури, що він виростає з питомо національного ґрунту...

Такою є справжня культура, бо справжня культура завше органічна, завше виростає з національної суті, підіймаючись потім до вселюдських висот.

* * *

Що ж сказати про Шевченка — як "безвольну людину"? Про людину, що прожила не життя, а дійсно "житіє", виконала дійсно подвиг великий, пройшовши, як "сквозь строй", крізь страшну миколаївську добу, добу заслань, віддавань у солдати, палок і шпіцрутів, а головне, крізь заслання й атмосферу п'яних унтерів — пронесла свою суцільну віру, свою єдину одержимість, свою побиту, зранену, скривавлену, але незломну і не упокорену душу:

...А я,
Неначе лютая змія,
Розтоптана, в степу конає,
Заходу сонця дожидає, —

пише він в однім із моментів пекучої самоти і цілковитої відірваности на Кос-Аралі. Але зараз же додає до себе:

Нічого, друже! Не журися!
В дулевину себе закуй.

Як бракує тепер цієї твердої, загартованої дулевини нашій сучасності, особливо там, де, по слову Тичини, ненавидять —

прокляту мідь,
Бетони і чугуни...

Щоправда, Шевченків лютий гнів був завше проявом його великої любови, тієї, що за неї він, людина глибокої й органічної релігійности, — готовий був "проклясти самого Бога" і "душу погубить". Цією ж вулканічною любов'ю просякнена й "Катерина", яку зовсім не треба розуміти так, як її розуміють Айзеншток і Єфремов. Ця любов породжувала зразки класичної лірики, як той самий "Садок вишневий", до речі, написаний у казематі петербурзької цитаделі. Про цей "сентименталізм" пише він Гоголю в віршах, що дають надзвичайно характеристичну гаму Шевченкових почувань:

За думою дума роєм вилітає:
Одна давить серце, друга роздирає,
А третяя тихо-тихесенько плаче
У самому серці — може й Бог не бачить.
Кому ж її покажу я?

І далі він розкриває цю "сентиментальну думу":

Не заревуть в Україні
Вольнії гармати,
Не заріже батько сина,
Своєї дитини,
За честь, славу, за братерство,
За волю Вкраїни.
Не заріже: викохає
Та й продасть в різницю
Москалеві... Себто бачиш,
Лепта удовиці —
Престолові, отечеству.

Від ліричного зітхання через епічно-мажорний образ аж до терпкого, такого питомого Шевченкові сарказму — і все це на протязі десятка рядків.

* * *

Але прийшла українська революція і заревли українські гармати, і, коли не батько сина, то, принаймні, брат брата "різали" —

За честь, славу, за братерство,
За волю Вкраїни.

І весь запал, всю енергію, все напруження наша революція завдячує "малокультурній і безвольній людині". Динамізм революції був даний Шевченком. Ту частину 40-мільйонового народу, що хопилися зброї, повела в бій його волева, його електризуюча поезія. Повела, дійсно, у всьому, до дрібниць. Навіть ті шлики й оселедці, ті гайдамацькі полки, ті старокозацькі й дещо театральні жести повстанських отаманів і молодих хорунжих, — це все було проявом сугестійної сили Шевченка, втіленої в безсмертних образах Гонти, Гамалії, Палія, Трясила і саме не історичних, а поетичних, безсмертних через поезію в образах, бо тільки ці образи живуть реальніш за дійсність. Тільки Шевченків Гонта живий, бо історичний давно вмер, як ніхто не сумнівається в реальності неісторичного Тараса Бульби.

Динамізм був даний. Психічна сила, що організує масову емоцію, у нас була і була значно більша за той хаотичний матеріал, який вона мала організувати і сформувати. Бо саме ті, хто посилає запізнілі самообвину-

вачення на адресу Шевченка, — залишилися глухими на його поклик, залишилися "серцем голі до гола".

Грянув час матеріалізації Шевченкового духа й Шевченкової волі, але матеріалу забракло, бо — "ледача воля одурила маленьку душу".

Бунти проти Шевченка мають завше підозрілий характер, навіть і в тих випадках, коли бунтував Куліш, а нині бунтує Хвильовий, хоч причини цих бунтів полягають не в поверховім снобізмі й естетуванні, а мають трагічне джерело одчаю й мук безсилля.

У Куліша це йшло рівнобіжно з його політичними корчами. У Хвильового ще страшніше — як ознака повного банкрутства нащадків другого Івана з "Великого Льоху" і як показник тієї психологічної кризи, що розгорнулася за останні часи на Україні. Показником цієї кризи є хвильовизм, варіант недавньої винниченківщини, рецидив історичних хвороб української психіки: анархічности й морального атеїзму.

Народжується, — і в це свято вірю, — вже не близнята з "Великого Льоху", а рождається суцільна українська особистість вже не класова, не лише селянська, а єдина всенаціональна, інтегральна. Ті ж, що сьогодні мужньо виступають за націю, а завтра каються, що між двома, мовляв великий Богдан, рухомими стінами з жахом спостерігають неминучу свою загибель, словом усі ті, що знаходяться поміж і не в силі сказати так чи ні, — все це останні рештки хвороби.

Процес матеріалізації Шевченкової поезії потужньо триває, і тільки коли він закінчиться власною державою, ми зможемо сказати, що сучасність доросла до Шевченка.

До того часу Шевченко завжди буде силою, що змушуватиме рости.

*Євген МАЛАНЮК**

1927

* Текст подано (дещо скорочено) за виданням: Книга спостережень. Т. I, Торонто, "Гомін України", 1962.
Довідку про праці автора і, зокрема, про їх значення для народознавства див. журн. "Народна творчість та етнографія", 1996, № 2– 3.

Т. Г. ШЕВЧЕНКО І РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ У XX ст.

Термін "національна література" фактично вживається в різному сенсі. Первісно він означав літературу певної нації, протилежно до літератури будь-якого іншого — етнічного або й позаетнічного культурного середовища. Ставити під сумнів правомірність і плідність такого сенсу "національної літератури" — аж ніяк не доводиться; приміром, для зрозуміння історії арабської літератури має кардинальну вагу той факт, що модрена новоарабська література є беззастережно національною, тим часом як середньоарабська література (доби халіфату та пізнішої тюркської гегемонії) ні в якому сенсі не є національна, а давньоарабська поезія передісламу та І-го віку гіджри (та, яку самі араби вважають за "класичну") може зватись національною лише умовно, за методологічно більш-менш припущеною аналогією між максимальними культурно-етнічними середовищами давньосемітичного циклу і націями середньовічної та новітньої Європи...

Починаючи приблизно з середини минулого сторіччя, термін "національна література" дедалі систематичніше застосовується, як кажуть філософи, a patiori — не в сенсі фактичної приналежности до певного етнічно-національного чи мовно-національного середовища, а в сенсі оцінки й добору: "національна література" як специфічно національне в

літературі певної нації. "Специфічність", зрозуміла річ, теж можна розуміти по-різному — наприклад, як типове або характеристичне, як питоменне або традиційне, як провідне або конструктивне; проте в усіх своїх варіантах ця — на сьогодні панівна — концепція лишається принципово нормативною, збудованою на тій чи тій гієрархії національних вартостей, і тим самим зберігає свою методологічну єдність супроти обох попередніх описових чи фактографічних концепцій. Адже специфічно національне в літературі, за самим уже визначенням своїм, може бути лише частиною літератури певної нації...

Саме цьому нормативному розумінню національної літератури присвячена наша розвідка: під національною літературою розуміємо тут ту літературу, яка формує націю духово, тривало позначаючись на її ментальності...

Нормативна структура самого поняття національного письменства (як специфічно національного в письменстві даної нації) дозволяє підійти до естетичної конкретизації того поняття так само нормативно і поставити насамперед питання — якою повинна бути національна література з мистецького погляду? Провідні на сьогодні течії нашої літературної критики ставлять питання про нашу національну літературу саме в такий нормативний спосіб, а у відповіді своїй здебільшого збігаються на постулаті т. зв. великої літератури (в протилежність літературі побутовій та регіональній). Досить драстичне визначення великої літератури містилось в основоположній декларації Об'єднання українських письменників МУР (Мистецький Український Рух), де йдеться про письменство, яке "у високомистецькій, досконалій формі служить своєму народові і тим самим завойовує собі голос та авторитет у світовому мистецтві" (Збірник МУР І, 3; пор. також *У. Самчук*: Велика література, там само, І, 38)...

Данте — великий поет, бо артистично досконалий. Разом з тим він — італійський національний поет і не має собі рівних в італійській національній літературі, бо своїм твором і впливом він більше за будь-кого іншого створив італійське письменство, а тим самим і італійську національну духовність. І це важить безмежно більше, ніж Дантова теологічна ортодоксальність, ніж Дантів безкомпромісовий цісарепапізм, ніж ціла політична діяльність Дантова, марно скерована на користь "священній римській імперії германської нації" та на боротьбу проти італійських міських республік. Бо хоч політика теж деякою мірою творить націю, проте переважно обмежується тим, що в громадсько-державному плані реалізує — або ж принаймні намагається реалізувати — ті національні чинники, які вже існують і є встановлені; а становить націю її духовність, творена митцями і, передусім, митцями духу — поетами й мислителями. *Отечество собі грунтуймо в піднім слові!* (П. Куліш).

Тарас Шевченко — наш Данте. Як Данте, він спромігся на основоположне творення своєї нації (бо ж народ — це нація!) і національної літератури (бо ж Котляревський та Основ'яненко — не національна література, а типовий регіоналізм на зразок провансальських фелібрів) — він спромігся на це через своє рівногідне творче змагання з польською і російською фольклорно-романтичною поезією — так само, як Данте творчо змагався з середньовічно-латинським релігійним епосом і з провансальською та французькою любовною лірикою. Але не для того поклав був Шевченко фундамент української національної духовності, щоб згодом надуживали ім'я його і заперечували його ім'ям дальший розвиток тієї ж таки української національної духовності, позначений поетичними архітворами І. Франка, Лесі Українки, М. Зерова, М. Рильського, Є. Маланюка, О. Ольжича, або ж іще гірше — щоб згодом робили з поезії Шевченкової якийсь національний коран, святобожню, шукаючи в ній (немов середньовічний теолог у Біблії) заздалегідь

поданих відповідей на всі минулі, сучасні й майбутні проблеми та лукаво підпираючи її авторитетом усе, що завгодно — від українського волюнтаризму аж до сьогоднішнього сюрреалізму та інфантилізму.

*Володимир ДЕРЖАВИН**

* Текст подаємо за виданням "Українське слово", кн. III. — К., 1994.
В. Державин — відомий літературознавець, історик культури і критик, а також дослідник проблем загального мовознавства і класичної філології. З 1940 року професор Харківського університету. Після війни працював у Німеччині, в Українському вільному університеті. Один із провідних учасників дискусії (про майбутнє української літератури), що точилася між українiстами діаспори в повоєнні роки.

ВЕЛИКА УКРАЇНСЬКА МІСТЕРІЯ

(Біля святині соборної України під Каневом)

Кожного року в березневі річниці відбувається велика українська містерія. Люди збираються в святочно оздоблених залах, але їх уява, їхні думки линуть туди, до могили під Каневом над Дніпром. Там відбувається великий збір живих і мертвих. І байдуже, де знаходяться сьогодні українські душі... всі вони в ті дні кружляють довкола могили під Каневом над Дніпром. І немає таких кордонів, граничних сторож, залізних завіс, щоб спинити незримий лет українських скитальських душ у батьківщину на свято з'єднання з усім народом.

І стається друге чудо. Не тільки ламаються державні кордони, але розпадаються тяжкі, залізні засуви совєтських тюрем і концтаборів, і там, залишивши свої змаргані тіла, заживо погребенні наші брати і сестри духом мчать на свято, під Канів над Дніпро.

І твориться третє чудо. Не кордони і залізна завіса розступаються, і не тільки безсилими стають кайдани і брами тюрем. Це отворяються гроби перед нашою уявою, живим поруч із нами стоїть оспіване Шевченком козацьке військо, що "як море червоне,

Перед бунчуками, бувало горить,
А ясновельможний на воронім коні
Блисне булавою — море закипить".

Із могил підводиться новітнє козацтво, що згідно з заповітом Шевченка продовжуючи славну традицію, своїм умом, своєю працею і кров'ю відбудувало нову українську державну сім'ю сорок років тому (сьогодні вже 80 років тому — *приміт. редакції*), і далі в вірності для неї боролось, страждало і вмирало...

І вкінці твориться останнє, найбільше чудо. Не тільки ламаються державні границі, не тільки розпадаються тюремні грати і надгробні плити. Це розтоплюються і розпливаються і ті внутрішні кордони, що потворились нашим покаліченим життям у душах наших.

В ті хвилини немає провінційних, віровизнаневих, партійних ворожнеч. В ті хвилини є один український народ, що поклоняється із своєї власної душі народженому генієві. Це велика хвилина і хай ніяка брудна думка її не плямить. Хай хоч раз у рік соборне українство переживає свою єдність в обличчі свого духового провідника. Хай воно чистою й отвертою душею зучасняється в обряді тієї щорічної містерії.

(Уривок з книжки під заголовком "Верхи життя і творчости").

Пам'ятник Т. Г. Шевченку в Моринцях. 1930 р.
Скульптор К. Терещенко (сидить перший зліва в групі селян с. Моринці).

НОВИЙ СУЧАСНИЙ ТИП ШЕВЧЕНКІВСЬКОЇ ЛЮДИНИ

Українство після Другої світової війни набуло означення "Розгубленості української людини"... Знайшовшись серед темряви післявоєнної, ми не мали дороговказних зір. І тоді в розпуці поверталися ми до давніх пережитих етапів мислі. 40 роки — це постійні заклики назад. Ті роки переповнені такими назадницькими тенденціями: назад до Липинського! Назад до Хвильового! Назад до Донцова!..

...Це трагедія української людини... На перехресті доріг стоїть українська душа в латаній свитині, зшитій із поношених і подертих мислей. Зупинімося, не продовжуймо безнадійними манівцями. Що ж робити? Вийти з безнадійного бігу старими шляхами, старими думками! Почати новий рух!..

На прапорах нової української людини виписане протилежне усім трьом попереднім гаслам: "Борітеся — поборете!". Отже, сучасна українська людина — це шевченківська людина. Вона перейняла репрезентацію сучасного українства. Нове суспільство і нова людина, оперті на знання і справедливість — це ідеал Шевченка і шевченківської людини.

*Микола ШЛИМКЕВИЧ**

З книг "Загублена українська людина",
вид. "Ключі" (США), 1954.

* Микола Шлимкевич (27.I.1894—14.II.1966) — видатний вчений і громадсько-політичний діяч української діаспори, член наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка і

ПАМ'ЯТНИК ТАРАСУ ШЕВЧЕНКУ В ТУЛУЗІ
(*Франція*)

Білим мармуром в Тулузі,
В Мірай-Бельфонтен,
Вріс наш велет там у лузі —
Муж благословен.

То Тарас Шевченко-Геній —
Кріпкий, мов граніт,
Мостить шлях всій Україні
У широкий світ.

Син Тарас, Вкраїна мати —
Цих два імена
Мають силу оживляти
Зболені серця.

Сяйво сонця весняного —
Душу веселить,
Після снігу зимового
Всюди цвіт пахтить.

Ждем ми лагідного літа,
Пребагатих жнив.
Молимось Творцеві світу,
Щоб благословив:

Волею усі народи,
Щастям всіх людей,
Що так спраглії свободи
В нинішній ще день.

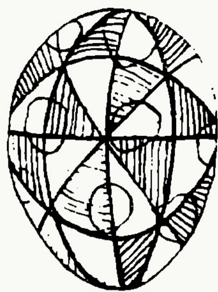
За яку боровсь Шевченко
Й Бога все благав,
Як ясного сонця зранку,
Волі виглядав.

І Йому усюди в світі,
З щирої душі,
Пам'ятники на ґраніті —
Ми будуєм всі.

Дух його живе між нами,
Бадьорить серця.
Йде світами слово правди
Генія-борця.

Микола Галичко

Вільної Академії наук, філософ, культуролог, літературознавець, дослідник етнопсихології української нації. Основні праці: "Українська синтеза чи громадянська війна" (1948), "Загублена українська людина" (1959), "Галичанство" (1958) і "Верхи життя і творчості" (1958). Найціннішою з них, на думку авторитетних знавців, є остання. При цьому слід зазначити, що основна ії частина присвячена висвітленню проблем "глибинних верств світогляду Т. Шевченка", що становить особливий інтерес, зокрема для українських етнопсихологів, етнопедагогів і широких кіл народознавців.
Редакція журн. "Народна творчість та етнографія" планує в одному з найближчих чисел опублікувати статтю М. Шлимкевича "Душа і пісня". Там же передбачаємо подати і дещо ширшу довідку про автора та його праці.



МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

КОРИФЕЙ УКРАЇНСЬКОГО ТАНЦЮ

(Спроба осмислення мистецтва Василя Авраменка у науковій літературі)

Доля українських митців, які опинилися в еміграції, була нелегкою у країнах поселення, де вони часто піддавалися переслідуванням (як, наприклад, у Польщі), а на рідній землі на їхні імена, їхню творчість на довгі десятиліття було накладено заборону. Цих митців вилучали з національного мистецтва. Лише з утворенням незалежної України почався процес включення в материкову культуру творчих надбань української діаспори: літератури, музики, живопису та інших видів мистецтв. Після багаторічного забуття на рідній землі, спричиненого антинародною більшовицькою системою, ім'я В. Авраменка, його мистецтво танцю стає відомим в Україні. Зауважу, що до 1939 р., тобто до "визволення" західноукраїнських земель і включення їх у склад радянської України, В. Авраменко, тривалий час проживаючи в українських середовищах у Польщі та серед рідних братів у Галичині, мав помітний вплив на розвиток мистецького життя українців. Саме тут, у таборах інтернованих українських воїнів у Каліші, де він почав свою регулярну мистецьку кар'єру, під час артистичних гастролей по галицьких містечках В. Авраменко вперше здобув широке визнання як визначний майстер національного танку, творець самобутніх національно яскравих хореографічних композицій. У західноукраїнській пресі, зокрема у журналі "Театральне мистецтво", почав складатися його образ як неперевершеного творця нового напрямку в народнохореографічній культурі. Звідси, з Галичини, слава про В. Авраменка долетіла до українських середовищ у Чехії, де він, приїхавши до Подєбрад, заснував свою школу при Українській господарській академії. До речі, однією з його учениць була Олена Теліга, яка під впливом мистецтва В. Авраменка написала свій іскрометний вірш "Козачок".

Таким чином, можна стверджувати, що феноменальна постать великого танцюриста з яскраво вираженим національним обличчям почала виписуватися на сторінках історії нашої культури вже у 20-і роки, у перший період його діяльності на еміграції. Ця діяльність була найтісніше пов'язана з широкою національно-культурною програмою, що реалізувалася в еміграційних українських центрах, у таборах військовополонених та інтернованих українських воїнів і мала на меті підтримати патріотичний дух борців за волю рідної землі. Танці В. Авраменка були фактом не лише культурного, а й політичного життя, сприяли зміцненню національних почуттів широких верств громадськості. Вони викликали упередженість, а то й заборону польських офіційних властей, які намагалися приборкати волелюбну натуру артиста. Про цей, ранній, період творчості В. Авраменка залишив свої цінні спостереження його побратим, учасник національно-визвольних змагань українського

народу 1917—1920 рр. письменник Іван Зубенко, який був свідком зростання митця, формування його хореографічної школи.

Творчість В. Авраменка за океаном, у середовищі діаспори, становить новий, вищий етап його діяльності, набуває ширшого характеру, є важливим життєствердним чинником духовного життя українців у Канаді та США. Саме в цих країнах вийшли друком наукові дослідження, присвячені великому маестро. Маємо на увазі книжки Ірени Книш "Жива душа народу" (Вінніпег, 1966) та Івана Пігуляка "Василь Авраменко" (Нью-Йорк, 1979), автори яких вписали митця не тільки в історію українського мистецтва, а й у духовне життя народу, розкрили його феноменальний характер, глибоке національне коріння. На сьогодні згадані дві книжки є основними джерелами для вивчення і осмислення життєвого й творчого шляху маестро, ролі і значення його діяльності у галузі національної хореографії.

Ірена Книш — громадсько-культурна діячка, літературознавець і мистецтвознавець, авторка досліджень про І. Франка, Н. Кобринську, У. Кравченко, М. Заньковецьку, М. Башкирцеву, революційну діячку О. Басараб — звернулася до висвітлення постаті В. Авраменка з нагоди сорокаріччя приїзду митця на американський континент і 45-річчя створення ним школи українського танку в таборі інтернованих воїнів українських армій у Каліші. Назва книжки "Жива душа народу" з глибокою проникливістю розкриває основну і визначальну рису роздумів авторки, яка розглядає мистецтво В. Авраменка як вияв сокровенних почуттів народу, багатство внутрішнього світу, волелюбних поривань. Книш належить до того покоління українців, яке сприймало й переживало самовіддану творчу працю В. Авраменка як на рідних землях, так і в еміграції. Вона мала нагоду спілкуватися з митцем, брала в нього інтерв'ю для української преси в діаспорі, зібрала багатий фактичний матеріал з періодичних видань, мала змогу осмислити свідчення сучасників артиста, ознайомитися з документальними фотографіями. Авторка скромно констатує, що на зміст книжечки "склалися розповіді Ювілята (тобто В. Авраменка — *Ф. П.*) та матеріали з давніх річників канадійської й іншої преси з різних українських видань, а й рукописів, досі не опублікованих", тобто на перший план висуває мемуарно-документальні матеріали. Зі свого боку зауважимо, що дослідниця доклала чимало зусиль щодо згрупування й осмислення цього цінного фактажу, зробила вдалу спробу визначити характерні особливості таланту митця, висвітлення його ролі у становленні національної школи українського танцю. Дослідження І. Книш складається із шести науково-популярних нарисів, пов'язаних між собою хронологічною канвою життя В. Авраменка, в рамках яких авторка розглядає, спираючись на мемуари митця, матеріали преси, становлення і розвиток його як практика й теоретика української хореографії. Це такі розділи "Танок — душа народу" (тут викладено деякі з важливих засад розуміння авторкою народного мистецтва), "Крізь бурлацьку юність до рідних берегів", "Коли на війні не вмовкали музи", "За колючими дротами", "У плині життя й вирі танцю", "Духовна зброя нації", "Перегони з часом і простором". Життєва канва В. Авраменка, його прихід до національно-патріотичного табору української мистецької інтелігенції змальовані авторкою на тлі подій початку XX століття, у зв'язку з національно-визвольною боротьбою в Україні, становищем української еміграції, зокрема військової, плеканням рідної культури в діаспорі, з якою пов'язав свою долю митець-патріот. Введений у книжку меморіально-документальний матеріал підпорядкований прагненню авторки науково об'єктивно, спираючись не лише на свою думку, а й на свідчення інших сучасників, розкрити творчий шлях митця, охарактеризувати внесок в історію українського танцювального мистецтва. Безперечна заслуга дослідниці насамперед у тому, що вона зібрала, ввела до наукового вжитку багатий фактичний матеріал (свідчення самого маестро, відгуки тодішньої пері-

одичної преси, оцінки журналістів, публіцистів, діячів культури), належним чином його згрупувала, осмислила, створивши на цій основі стислий літопис творчої діяльності В. Авраменка на сцені, унаочнила свою оповідь рідкісними фотодокументами, схопленими з натури рисунками художника О. Карпенка. Водночас авторка робить певні узагальнюючі висновки, дає характеристику В. Авраменкові як майстрові українського танцю, прагне визначити його роль у духовному житті українців як на західних землях нашої Батьківщини, так і в еміграції. Вона констатує, що В. Авраменко та його мистецтво "виконали величезну національно-освітню та політично-пропагандистську працю. Вони разом із українським хоровим мистецтвом урятували для українства душу молодого покоління, що України ніколи не бачило й рідко про неї чуло, та ось тут уперше віч-на-віч стрілося з одним із найкращих і мальовничих виявів української народної культури того народу, що його почали забувати, що його часом, може, й соромилися перед своїм оточенням". Гастролі митця по містах США, стверджує І. Книш, перетворилися у "великий тріумфальний похід вздовж і впоперек американського континенту, похід українського національного танку, в барвистій народній ноші, під ритм легкої, чарівної, а водночас стихійної й пориваючої своїм темпом української танкової музики". Дослідниця цілком слушно наголошує, що у виконанні балетмейстера-новатора танок "раптом розквітнув чудодійним сяйвом і звитяжно пірнав усіх, як нечувана притягальна новість. Бо Авраменко зумів показати його з іншої зовсім сторони, без "ковбаси та чарки", без вигукувань і підсвистів сільського парубійки — і нагло перед зачудованими очима українців з'явився танок легкий, повний грації й поезії рухів, пориваючий настроєм української пісні, тужливої і пристрасної, танок, здатний задовольнити естетичні вимоги тонкого знавця, український танок у його артистичному виконанні". Цікавими є роздуми авторки над шедеврами мистецтва чарівника українського танцю "Чумаком", "Гонтою" та іншими. Перший із названих танців, вважає І. Книш, це "невпинний і непереборний його тріумф, це грайлива повість про радість. Це хвацький, запальний танець невичерпної волі, що жвавим гумором і сонячною веселістю зустрічає танець невичерпної волі, життєві невдачі безрадісної чумацької долі. Вишукані жести і приваби, ритмічні шмагання й ляскання батіжком, поривчасті рвіння вгору, блискавкові виплутування стіп із степового бур'яну, вихруваті, шаленіючі кружляння розповідали радісно про пристрасну любов до волі, про торжество перемоги молодості. Авраменко танцював свого "Чумака" завжди з особливим нервовим піднесенням і внутрішнім вогнем бадьорості немов пісню волі для свого народу" (с. 63). Про інший мистецький витвір майстра оригінальних національних танців, навіяних духом визвольної боротьби народу, авторка книжки говорить не менш проникливо, підкреслюючи характерні риси таланту великого майстра: "Велич і потугу козацького духу найяскравіше втілював Авраменко у своєму "Гонті". У цьому танці Авраменко виявив не тільки жар натхнення, а й жар трагічного пафосу. Проте його трагізм не антично-фаталістичний, він — оптимістичний. Напруга в небезпеці віщувала ворогові помсту й неминучість перемоги над ним. Авраменковий "Гонта" відкривав променисту далечінь творчого змагання, боротьби й перемоги" (с. 66).

Вводячи читачів у мистецький світ В. Авраменка, І. Книш називає лише народні танці, з якими він виступав, в тому числі монументальний "Гопак" (триста виконавців), а й танці його власної композиції, серед них "Запорозький герць", "Великодня гаївка", "Гречаники", "Коломийка-сіянка", "Аркан коломийський", "Танок Довбуша", балетні спектаклі "За Україну", "Січ отамана Сірка", "Великдень в Україні" та ін., що репрезентували різні регіони рідної землі, різні звичаї й традиції. "Цей регіоналізм у репертуарі Василя Авраменка, пише дослідниця, виступає одночасно як виразний чинник єдності й соборності

української нації" (с. 78). Одна з важливих і визначальних рис праці І. Книш — пов'язування мистецтва В. Авраменка з національно-визвольною боротьбою українського народу, вірним сином якого він був, поставивши йому на службу свій талант віртуоза-балетмейстера, вчителя і пропагандиста народної культури, зокрема танцювальної. Тому логічним і глибоко змістовним є узагальнюючий висновок І. Книш про те, що в мистецтві В. Авраменка "торжествують жива народна душа, що розсвітила одвічну жарину, це любов до свого народу-творця мистецьких скарбів, це віра в остаточну перемогу української правди" (с. 78).

Дальшим кроком у висвітленні життєвого і творчого шляху В. Авраменка, в осмисленні таємниць його танцювального мистецтва є книжка-дослідження Івана Пігуляка. Її назва "Василь Авраменко і відродження українського танку". Вийшла з нагоди шістдесятиліття творчої праці митця на сцені як перша частина задуманої автором монографії. З'явилася вона накладом автора 1979 р. в Нью-Йорку як данина пошани І. Пігуляка своєму вчителеві, з яким він двадцять років працював як викладач, організатор і адміністратор у хореографічних школах майстра. Основна концепційна теза автора книжки задекларована у його вступному слові: "Він вивів український народний танець із глиняної долівки, зеленої толоки золотого Поділля, херсонських степів та карпатських полонин у своїй красі перед широким світом на блискучий паркет та омріяний для кожного Бродвей" (с. 5). Композиційно і перша, і друга книжки близькі між собою: І. Пігуляк теж дотримується хронології життя і творчості В. Авраменка, виділяючи його працю в таборах інтернованих українських воїнів, гастрольні подорожі по Західній Україні, але виразніше, ніж його попередниця прагне розкрити значення митця у справі відродження українського танку у різних культурних середовищах — між своїми і чужими.

І. Пігуляк у першій частині своєї праці розглядає діяльність В. Авраменка в сфері відродження українського танку протягом п'ятилітньої діяльності артиста, почавши від табору інтернованих військ Української Народної Республіки 1921 р. Він простежує формування національної програми митця та його школи, її реалізацію під час виступів у Галичині, на Волині, Холмщині, Підляшші, в Подєбрадах (Чехія), в таборі галицьких січових стрільців у Юзефові (Чехія) та Дельменгорсті в Німеччині. На тлі стислого нарису розвитку українського танку, теорію і практику якого почав розробляти на початку 900-х років В. Верховинець, автор книжки вимальовує постать В. Авраменка, який, за його твердженням, "не лише відробив український танок, але й почав творити новий український народний балет..." (с. 15). Особливо наголошує він на значенні заснованої митцем в еміграції "Першої школи українського народного танку", основу якої склали інтерновані козаки-воїни. З юнаків, у яких ворог вирвав з рук зброю, балетмейстер, в минулому теж воїн, почав "кувати нову зброю, нову силу — український танок, що сильніше від гармат заговорив про Україну, про український народ і його мистецтво по всьому світові" (с. 18). Акцентуючи на самобутності мистецтва В. Авраменка, автор книжки постійно наголошує на його національно-патріотичній спрямованості, великій естетично-виховній силі. Цей двоєдиний підхід до аналізу творчості митця реалізується як вдало підібраним архівно-документальним матеріалом, так і особистими спостереженнями автора — помічника і однодумця В. Авраменка у творчій праці. З цього погляду важливе значення має оцінка такого визначного знавця народної культури, зокрема пісенної, як О. Кошиць. "В кожному кроці, в кожній поставі, в кожному русі говорила історична традиція великого вільного гордого народу, такого завзятого в бою, такого ніжного, але бурхливого в коханні, такого веселого й гумористичного в своєму побуті... Через це у Авраменка все так суто національне, так конденсовано національне, так сміло й гордо зроблене, шо коли дивишся... поневолі захоплення заставляє швидше працювати серце, і почуваєш, що за плечима виростають якісь нові крила національної гордості..." (с. 21).

Вагомими є висловлювання І. Пігуляка про загальноукраїнське культурне значення діяльності В. Авраменка, творчість якого мала значний вплив на піднесення національної свідомості населення тих регіонів, де проходили його виступи, зокрема в Галичині. За короткий час свого побуту у Львові митець, за висловом автора книжки, "почав кидати здорове зерно між галицькими українцями... Авраменко прийшов з широких степів Великої України з-понад старого Дніпра й показав їм ту красу верховинських "коломийок" та старого "Аркана".

Дослідник розширив документальну базу вивчення мистецтва В. Авраменка, використавши раніше невідомі матеріали (свідчення очевидців, зафіксовані в книгах військових таборів, відгуки-подяки учнів його шкіл, рецензії на концерти, грамоти-відзначення за творчу діяльність тощо). Ось відгук-подяка командира кінного полку ім. І. Мазепи, який від імені своїх військових побратимів разом з "цілою полковою сім'єю" дякував йому "за працю й натхнення на грунті національної ідеї". "Бажаємо аби той дух, та щирість і поривання й надалі не зменшувалися, а збільшувались у нашій ідеї", — писав він 30 серпня 1921 р. в місті Каліші, звідки розпочався тріумфальний виступ В. Авраменка.

Розпочате з широким розмахом дослідження І. Пігуляка-емігранта з Буковини, одного з авторів чернівецького журналу "Промінь", — розширило сферу роздумів над творчою працею митця, його нелегкою долею скитальця, збагатило уявлення про наскрізь національний характер його танцювального мистецтва. Проте воно, на жаль, не було завершене, не дало цілісного уявлення про весь мистецький шлях майстра-артиста, якому доля судила відіграти таку важливу роль в історії рідної культури.

Розглянуті вище дослідження-нариси дають добру основу для продовження і поглиблення наукових студій над мистецтвом В. Авраменка-балетмейстера, для створення узагальнюючої монографії про його життєвий і творчий шлях. У зв'язку з передачею архіву митця в Україну, завдяки добрій волі і матеріальній допомозі спонсорів, створення такої монографії є річчю реальною і вкрай необхідною.

Федір ПОГРЕБЕННИК

Київ

ВОЗРАДУЙСЯ!

Возрадуйся, Христос воскрес!
Квітки розкрили очі:
П'ють сонця мед, блакить небес,
Життя хвалити хочуть.

Новий кільчиться урожай,
Чиїсь святі долоні
Збирають смуток і відчай.
І радість б'є у дзвони.

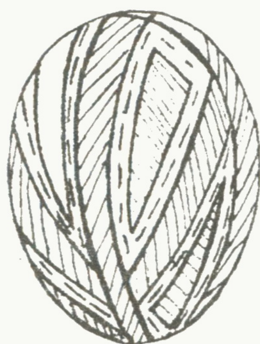
Христос воскрес! Радій, співай!
В думках, в душі — обнова:
Воскресне, встане рідний край
В багатстві, славі знову.

Не знищать леза блискавиць
Думки з любови куті, —
Встають, упавши вчора ниць,
Знедолені й забуті.

Весна шумить, весна гуде
У всій красі і силі:
— Христос іде! Христос іде! —
Шепочуть квіти білі.

Покинутий, забутий хтось,
Судом людей розп'ятий,
До нього теж іде Христос, —
Для всіх сьогодні свято!

Віра Ворскло



НОТАТКИ І МАТЕРІАЛИ

ШКОЛА НАРОДОЗНАВСТВА ПАВЛА ЖОЛТОВСЬКОГО

З досвіду експедиційного вивчення народного мистецтва Тернопільщини

Ще донедавна жила між нас людина багатобічного талану — видатний мистецтвознавець, невтомний шукач і краєзнавець, з вродженим чуттям і Божої ласки музеєзнавець, який з наплічним мішком обійшов чи не всю Україну: Поділля, Полісся, Чернігівщину, Полтавщину, Київщину, Слобожанщину (та чи тільки Україну?). І помер у дорозі, далеко від рідної домівки, у черговому пошуку українських скарбів. Це — Павло Миколайович Жолтовський (1904 — 1986), доктор мистецтвознавства, багаторічний працівник Львівського музею народних промислів та етнографії.

Про Жолтовського та його феномен ще мусять бути написані монографії та серйозні дослідження. Я хочу лише поділитися враженнями, які виніс зі спільних експедицій з ним по Тернопіллі, що відбулися в передостанні (1984— 1986) роки його життя. Правда, контакт з ученим Тернопільський краєзнавчий музей мав і раніше. 1967 р., наприклад, Жолтовський з працівниками музею обстежував та облікував безцінні мистецькі пам'ятки Почаївської лаври, а оскільки поза його увагою не залишалося буквально нічого, то по дорозі з цієї поїздки були виявлені на Збаражчині відомі збаразькі килими (один з них датований), багато прекрасних зразків барокової скульптури тощо, що знаходилося в нашому музеї.

Кінець 1970-х — початок 1980-х рр. були дуже інтенсивними для виникнення краєзнавчих музеїв на Тернопільщині. З ініціативи та за безпосередньою участю працівників Обласного краєзнавчого музею були створені Чортківський, Борщівський, Гусятинський, Збаразький, Бережанський та інші краєзнавчі музеї, що дістали статус державних і стали філіями обласного музею. В середині 1980-х років виникло питання побудови Музею народної архітектури Тернопільщини. На жаль, він не був створений, оскільки у суспільстві відбулися суттєві зміни і питання було відкладено, сподіваємося тимчасово. Саме в цей час П. М. Жолтовський працював над черговою монографією про іконопис і шукав давні ікони, виявляв пам'ятки мистецтва, котрі треба було рятувати, адже в закритих церквах все нищилося і гинуло. Пошукова робота привела його на Тернопілля, і, зокрема, до нашого Музею. Ми допомагали йому транспортом, у поїздках його супроводжували працівники Музею, адже був він у дуже поважному віці. Цікава деталь до образу вченого: він старався не користуватися послугами готелю, з ним завжди був спальний мішок і все необхідне для відпочинку в польових умовах, просив лише дозволити ночувати у Музеї.

В цей час зав'язалися між нами щирі стосунки, з'явилася взаємна повага і симпатія. Дуже часто нам не вистачало часу для творчих розмов, лише у вихідні дні, коли щоденні виробничі турботи трохи стихали, ми сідали у музеї, в робочому кабінеті, і П. Жолтовський давав глибокі й

вичерпні пояснення на багато питань, що мене цікавили. Це, в основному, були питання, пов'язані з народною архітектурою та давнім українським мистецтвом.

Зрозуміло, що свої експедиції по виявленню пам'яток давньої архітектури ми поєднували з експедиціями вченого. За місяць-два він попереджував про точний час свого приїзду, аби могли підготуватися до спільних поїздок. Кожна експедиція з П. Жолтовським — то був великий, ні з чим не зрівнений урок, а ще, коли врахувати, що він ніколи не робив одної роботи. Від його пильного ока не сховалося нішо, що мало вартісне значення з погляду музейного працівника. При цьому він не був просто знаючим спостерігачем, він був насамперед громадянином, який боляче переживав втрату національних скарбів України і робив все можливе, аби врятувати їх. Про громадянську позицію вченого засвідчує його лист до мене, датований 26.VI.1986 р. Наведу його повністю: "Шановний Венедикт Антонович! Весь час мене непокоїть доля церкви у Скориках. Написав листа про неї в Держбуд, П. Т. Троньковi. Могитич обіцяв зробити її обміри. Але поки все це матиме якийсь результат, церква може завалитися. У пожарному порядку треба рятувати її іконостас, поки це можливо зробити. Тут діло за Вашою ініціативою та енергією. Треба його вивезти зі Скориків. Мабуть, в усій Тернопільській області, нема такої другої пам'ятки живопису, як цей іконостас. З привітом Жолтовський".

За час спільних експедицій було атрибутовано ряд творів мистецтва та об'єктів народної архітектури. Особливо велику допомогу подав нам учений по визначенню окремих деталей та конструкцій будівель минулого. Записи, зроблені під час спільних експедицій з П. М. Жолтовським, не були використані, оскільки відпало питання побудови Музею під відкритим небом, призупинилося. Але вони, без сумніву, є цікавими для науки, тим більше, що пройшли уже роки і деякі з описаних нами об'єктів навряд чи збереглися до нинішнього дня.

Тому, аби прилучитися до вшанування пам'яті великого ученого (дві дати віддаляють його від нас: 90-річчя від дня народження та 10-річчя з часу смерті) пропоную деякі із записів, зроблені за час спільних з ним експедицій.

У селі Колодне[1] оглянули декілька житлових і господарських об'єктів. Хата Курила Микити Захаровича (1909 р. н.). За словами господаря, і це правдоподібно, побудована наприкінці 19 ст. Трикамерна, розміром 12×5 м, дерев'яна, між стовпами дильована і обмазана глиною. Середню частину займають сіни, які ділять хату на дві половини. У правій — є кімната і ванькир; у кімнаті три вікна — два на фасадній стіні й одне на причілковій. У ванькирі — одне вікно на тильній стіні. Ліва частина хати така ж як і права. Тут була комора, пізніше перероблена на кімнату, і ванькир (тут жила сестра господаря). Правда, у кімнаті лише одне вікно на фасадній стіні і у ванькирі одне на причілковій стіні. Комин на горищі, каркас дерев'яний, обмазаний глиною. Дах солом'яний чотирисхилий, тобто крайні пари кроков зліва і справа у верхній частині нахилені до других пар кроков і при такій конструкції причілкова частина даху теж повністю зашивається солом'яними сніпками.

В цьому господарстві збереглась ще стодола (клуня) тієї ж давності, що й хата. Стодола розміром 16×5 м, дерев'яна. Дубові стовпи встановлено на каміннях, для цього в камені видовбується невелика прямокутна заглибина, а на нижньому кінці стовпа робиться чопик по розміру і за формою заглибини в камені. Це не дає стовпові зсунутися з своєї опори. Між стовпами віддаль біля двох метрів і вона заповнюється дилями. Впродовж кожного стовпа видовбано канавку — паз, куди закладаються кінцями диліі. На окремих стовпах такі канавки утворено за рахунок набитих на стовп двох рейок. Кутові й ще деякі стовпи зв'язані крижбантом з платвою. Для цього в стовпові й платві зроблено відповід-

ні зрізи, куди вставляється крижбант. З обох боків його просвердлено дири, отвори, в які забито дерев'яні кілки-тиблі. Все це придає будівлі стійкості й міцності. Середня частина стодоли — тік (3,5 м і на ширину будівлі). Тут обмолочували снопи жита, пшениці, ячменю тощо. На тильній стіні з току влаштовано затилок — велике вікно, закрите дощатим щитом на завісах, що відкривалося, коли потрібно було провітрити приміщення під час робіт. Сюди ж направлявся потік полови при провіюванні зерна віялкою або млинком. По обидві сторони току — засторонки для складання снопів, околоту (вимолочених снопів), відділені від току дощатими простінками (перегородками) 50 см висотою. Над простінками є дві балки двопрольотні, поскільки їх кінці лежать на платвах, а по середині опираються на стовпи. Перекриття в стодолі немає. Коли необхідно було у верхній частині стодоли розмістити сіно, так щоб ним не прикладати снопів, на платви і балки густо клали лати і на них складали сіно.

Дах клуні чотирискатний, покритий (пошитий) сніпками, гребінь даху закріплений глицями або, як ще їх тут називають, коньками. Взагалі в цьому регіоні поширені клуні більших, від описаної, розмірів, з великими двополими дверима. Ця ж має порівняно невеликі однополі двері. Проте вона характерна для цього села.

Ми обстежили ще дві стодоли: у Демидець Степана Максимовича і Ганжі Марії. І обидві аналогічні до описаної вище. Потрібно підкреслити, що остання найдобротніша, побудована на початку нашого століття і добре збережена. Половина даху перекрита три року тому і тут добре простежується використання двох видів сніпків — пласкачів і стріхачів. Роги (кутові стики даху) прикрашені багатоступеневою викладкою із стріхачів.

В господарстві Марцинишин Марії Петрівни зберігся хлів, побудований тоді ж і за таким принципом, як стодола Курило М. З. з тією лише різницею, що стовпи закопані в землю, а дилі обмазані глиною. В хліві є двоє дверей на відстані одного метра від кутових стовпів. Розмір хліва 8 м 30 см довжина і 4 м 80 см ширина. Характерним в цій будівлі, як для хліва, є те, що зовсім немає перекриття. Можливо, це була стодола, перероблена згодом на хлів.

Цікавими об'єктами архітектури в цьому селі виявилися церковні будівлі: церква, дзвіниця і хата священика. Церква (18 століття), побудована на зруб. Початково стіни і дах були покриті гонтою. Пізніше стіни обшили дошками, а дах перекрили бляхою. Баня перебудовувалася, можливо, теж була зроблена на зруб. Тепер її основу становить дерев'яний каркас, оббитий дошками. Будівля тридільна, вівтарна частина п'ятигранна, при вході добудовано ґанок, який використовувався тут як бабинець. Іконостас виготовлений в 19 ст. Проте його окремі деталі давнішого часу, зокрема, консолі (18 ст.), нагадують стиль рококо. Напевно, перенесені із старої церкви. В одному з кіотів колони теж давнішого часу, ніж він сам. Вони дерев'яні пустотілі, різьблені, ажурні, барокові. В цьому ж стилі виготовлений хрест напрестольний мідний посріблений. У вівтарі на горному місці кіоту є ікона — образ Богородиці під чеканною шатою. Живопис невизначено, шата з 18 ст., мідна посріблена.

Дзвіниця тодішня, що й церква. Окреме від церкви приміщення дзвіниці на товстих дубових стовпах, складної і цікавої конструкції каркас, обшита дошками, була під гонтою, перекрита бляхою. Стовпи і деталі каркасу використовуються вдруге, можливо, теж перенесені із старої дзвіниці, поскільки залишилися сліди попереднього використання: зарізи для кріплень, отвори для тиблів тощо. Будівля восьмигранна, дах триярусний, завершується куполом — ліхтариком і кованим залізним хрестом. Поруч з церквою і дзвіницею стоїть хата священика, побудована, як записано в "описании церков и приходов Волынской епархии" Теодоровича, в 1813 році. Будинок містечкової архітектури, мурований і

до тепер зберігся в доброму стані. Його довжина 17 м і ширина 10 м. Сволока немає, повздовж всієї хати посередині змурована стіна, вона розділяє інтер'єр на дві частини і служить опорою для балків. Вхідні двері на середині фасадної стіни. Великі сіни, як і кімнати, розділені поздовжньою стіною, а посередині велике склепіння, на якому на рівні горища збудовано масивний, важкий комин, за склепінням невелика комірчина. Справа дві великі жилі кімнати, зліва від сіней теж дві, перша велика, друга менша. В першій є первісна піч, але для кухні ця кімната завелика, тому можна припустити, що тут була і їдальня. Балки знизу не підшиті, зверху на них покладено горище-стеля з дошок, що зі сторони кімнати добре постругані й не потребували фарбування, згодом забілені вапном. Дах будинку двоскатний, так званої вальмової системи — лише верхня частина зроблена наскіс. Черепиця червона випалена.

На шляху до Кременця заїхали в Черняхівці[2] і оглянули стодолу в господарстві Касіян Марії Петрівни. Стодола — типова біднядька, з током і лише одним засторонком. Навіть затилок, або як називає сама господиня затильник, становить невеличке 90×70 см вікно, закрите таким же дерев'яним шитом. Каркас будівлі дерев'яний: стовпи на каміннях, скріплені з платвами за допомогою крижбантів, між стовпами пройоми до 2-х метрів. Стіни зроблені у вигляді плетня, вертикальні кілки переплетені хворостом і обмазані глиною, вимішаною з соломою. Дах чотирисхилий. З причілка, крім кутових, є ще дві крокви, сперті на крайній балок і нахилені верхом до другої пари кроков.

У цей же день у Вишнівці обстежили стару церкву замкову (тепер діюча) і палац Вишневецьких. Церква тридільна, з додатковою камерою дзвіниці, мурована з рваного каменю, а всі кути викладені з різаних великих кам'яних блоків. Всі склепіння цегляні, абсида п'ятигранна. Вікна високі, верх овальний. Центральна частина церкви відділена від бабинця аркою, теж мурованою з цегли. Початково дах був безкупольним, в 19 ст. зроблено надбудову бані над центральною частиною і дзвіниці. Надбудови з дерев'яного каркасу, обшальовані дошками (горизонтально) завершуються куполами і залізними кованими хрестами. Покрівля бляшана. Між приміщенням дзвіниці й бабинця є стіни і двері. Підлога в центральній частині й вівтарі дерев'яна, в бабинці з кам'яних плиток розміром 45 см×45 см. Верхній бік плиток шліфований. Іконостас з 18 ст., пізнє бароко. Збереглися лише фрагменти балюстради, що відділяли крилос, теж 18 ст., рококо.

П. М. Жолтовський стверджує, що будівництво цієї церкви фундувала Раїна Могилянка, двоюрідна сестра Київського митрополита Петра Могили, мати князя Яреми Вишневецького.

Палац Вишневецьких. Будинок двоповерховий, в плані буквою П, причому крила порівняно короткі (не пропорційні до головної частини будинку). На фасадній стороні будинку є три портики: головний і два бокових. Крила будинку теж мають по одному портику. Над головним цікавий фронтон з рельєфним рисунком. В центрі рисунка два купідончики (путто) тримають герб Вишневецьких, навколо якого зображено військову атрибутику: знамена, алебарди, описи, булави, бунчуки, гармати, бочки для пороху і інші. У верхній частині композиції Фама (італійське) — алегорична фігура жінки, яка уособлює славу, в одній руці вона тримає вінок, в другій трубу (в даному випадку труба невиразна). Між головним і боковими портиками є два ризаліти, ризалітами закінчуються крила палацу. Кожний ризаліт має локальний переломчастий двоярусний дах. Такий же дах є на кутових стиках між головною частиною будинку і крилами, хоч архітектурних виступів у фасаді будинку тут немає. Кути всіх ризалітів оздоблені рустами. Зверху над усіма портиками (5) є площадки — балкони, на яких збереглися цікаві залізні ковані огорожі — поручні.

Оздоблення інтер'єра не збереглися, за винятком кесонового перекриття між поверхами.

Двір палацу замкнутий, має дві брами. Одна з них навпроти головного входу до палацу, але вона не була центральною за призначенням. Парадною була брама справа, тобто та, що збоку міста, на протилежному від неї боці був вхід до парку. Такий двір називався кординер — двір гонору. Високопоставлені гості, в'їжджаючи в бічну (парадну) браму, робили почесне коло і тільки тоді під'їжджали до портика головного входу.

І така цікава (і жорстока) деталь з життя палацу. При вході з двору в парк, справа, був майданчик, висаджений деревами у формі шахової дошки. Збоку було підвищене місце, на якому сиділи "шахматисти". Роль шахових фігур виконували кріпаки. Програна фігура переходила до нового власника.

Стодола в господарстві Личко Теклі Михайлівни (померла)[3]. Типова бідняцька стодола, кінця 19 — початку 20 ст. Каркас (стовпи, платви, крижбанти) дерев'яний, стіни заплетені хворостом. Плетіння горизонтальне між встановленими вертикально кілками. Що відмінного від інших, описаних аналогічних будівель, так це те, що затильник становить собою двері, тобто зроблений отвір аж до землі. Під одним дахом з стодолою є повітка. Це, фактично, частина стодоли, але немає фасадної стіни. Стіни повітки вальковані. Для валькування виготовлялися спеціальні подовжені вальки. Дві жмені простої (молоченої ціпом) житньої соломи розстеляли на землі так, щоб колоски одного пучка заходили на другий. Це забезпечувало між ними зв'язок, зверху на солому, по довжині обох пучків, накладалася глина, що обкочувалася соломою, і дві жінки руками втовкували її в глину, після чого получали довгий вальок. Ним, подібно як і хворостом, обплітали кілки, що ставилися вертикально по всій стіні від стовпа до стовпа. В даній повітці лише верхня частина причілкової стіни зроблена таким способом. Нижня частина була обплетена хворостом і обмазаною глиною. До другої причілкової стіни прибудовано невеликий курник, давній, але пізнішого часу, ніж сама стодола. Дах стодоли чотирисхилий, під солому на гребені покладено глиці (тут їх називають певзені).

Хата Битковської Олени, початок 20 ст. Хата має сіни, переділені стіною, за якою є кухня. Справа і зліва великі житлові кімнати. Характерно, що вони не поділені на ванькир і кімнату, як це робиться в цій місцевості. В кухні є піч, але фактично в кухню виходить лише саме горнило, а піч вся в правій кімнаті, розмальована квадратиками під кахлі, у верхній частині є фриз з рельєфним зображенням грон і листків винограду. В усіх кімнатах долівка. На зовнішній частині хати є пілястри кутові, і біля вхідних дверей верхній фриз також рельєфно виділений на рівні пілястрів. Вікна асиметричні. Хата побудована на підвалах, що покладені на підмурівку з каменю. З цього можна зробити висновок, що господар був заможним. Дах чотирисхилий під соломою, високий.

У селі[4] збереглося декілька житлових, господарських будинків і цілому господарств, які будувалися в кінці минулого на початку нашого століть. Про таке датування можна судити і з вигляду самих будівель, і з розповідей самих їх господарів. Принцип будівництва оглянутих об'єктів характерний для будівель, які ми вже бачили в інших селах центральної частини Тернопільської області, зокрема Теребовлянського та Тернопільського районів. Особливо вони подібні між собою в плані, конструктивній частині, використанні матеріалів. Різняться лише незначними елементами, на що буде звернуто увагу. Візьмемо, для прикладу, першу хату, яку обстежили. Це хата Салій Катерини (70 р.). Побудована на початку століття, трикамерна. Дві поперечні стіни ділять хату на сіни — середина, кухня — ліва частина і хата (світлиця) — права. Сінешня розділена навпіл стіною, за якою влаштовано комору. На передньому фасаді є два тристулкові вікна за формою наближені до квадрата, крім того, в кухні є ще одно вікно, двостулкове на тильній стіні. У верхній частині стіни по периметру хати є рельєфний фриз, а по кутах такі ж пілястри, в

нижній — призьба. Портал поглиблений. Каркас хати дерев'яний. Стовпи мають пази, куди закладаються дилі, що валькуються глиною, вимішаною з соломою. Дах чотирисхилий. На відміну від інших, про які вже говорилося, дах покритий сніпками — стріхачами, що дає можливість зробити його багатоступеневим. Правда, так покрито лише фасадний схил, тильний же пласкачами. Кінці гребінів даху дещо виступають над причілковими схилами. Для того, щоб такі виступи трималися, верхні лати робляться довшими і випускаються за крайню крокву до 50— 60 см.

В плані й будівельному відношенні подібна хата в Плекана Петра Степановича (розмір хати 10×4,5), побудована в 1902 р. Різниця лише та, що в тій частині, де, в попередньо описаній хаті, була комора, тут виходить отвір комина від печі, а звідси прямий вихід диму вверх, на віддалі 50 см від вхідних дверей є пілястри, а по кутах немає. Характерним для цієї хати є те, що балки на стелі не виступають до середини кімнати, а рівні з стелею, тобто зроблені подібно до стіни: в одній балці є заглибини або дірки, а в другій — паз, куди закладаються дилі, що обвальковані зверху і знизу, заглажені, після чого побілені.

Дах будинку теж такий, який ми бачили на хаті Салій Катерини, з тією лише різницею, що тут на схилі фасадної сторони є два стріпи — віконця для продування горища повітрям. Господар стверджує, що дах ніколи не перекривався, тобто первісний. Нинішні хліви у цьому господарстві раніше були стодолою і січкарнею (45×10 м) в одному будинку. В цьому і деяких сусідніх селах січкарнею називають те приміщення, де різали і зберігали січку. Стодола була з одним запіллям (засторонком). Будинок має дерев'яний каркас, але проміжки між стовпами раніше були повністю заплетені (горизонтально) хворостом і обмазані глиною. Нині такі стіни лишилися лише в лівій частині, права перероблена, підмурована цеглою. Дах чотирисхилий, зроблений з стріхачів і був багатоступеневий, тепер це мало помітно. Роги даху, зроблені значно пізніше, ніж увесь дах, теж з стріхачів і багатоступеневі. Розширені зверху до низу і в нижній частині стріхи мають 2,5 метри в продовжню і причілкову сторону. Впадало в очі також те, що до льохів, або як їх тут називають пивниць, вхідні двері низькі (1 м).

Цілком подібна до попередньої хати Музики Марії Миколаївни (1901 р. н.). Хата побудована в 1911 р., відрізняється лише тим, що кухня розміщена в середній частині хати, тобто в глибині сіней, а в сінях зліва є невеличка прибудова, що служить за комору. Хлівчик у цієї господині справді бідняцький, розміром 5,5×4,5 м, побудований в 1915 році, каркас дерев'яний, на підвалках обмазаний глиною, з одним входом по середині. Правда є одна внутрішня стіна зліва від дверей, що розділяє хлівчик на двоє. У фасадній стіні зліва і справа вмуровані в стіну невеличкі шибки — віконця.

Господиня пояснила, що батьки її були бідняки, мали лише 1,5 морга землі, а сама наймитувала в директора школи у своєму селі, потім у крамаря в Теребовлі. Тож і хлівчик побудований по можливості, а пізніше вона залишилась одна, і вік похилий, тож не було потреби будувати іншого.

Ще одна бідняцька господарка з кінця 19 ст. збереглась у Мизики Софії Василівни (тепер тут ніхто не живе). Хата двокамерна (сіни і кімната), каркас дерев'яний обвалькований. На фасадній стіні в кімнаті є вікно тристулкове, на тильній стороні два вікна, в кімнаті і сінях, обидва невеличкі на чотири шибки. Поздовж хати покладено сволок, а на ньому лежать балки. В кімнаті є піч в одному масиві з плитою. Коли палилося в плиті, обігрівалась брайтура (духовка) і коцьолок (мабуть від польського), невеличка чугунна посудина місткістю до 15 літрів, в якій гріли воду. Під піччю і духовкою є кутики для дров, горшиків тощо, а між печею і стіною є куча для курчат. Бовбур (комин) печі має карниз внизу і багатоступеневий у верху (карниз тут називають запічок). Дах хати

солом'яний чотирисхилий, гребінь і роги викладені стріхачами, стріха двоступенева. Гребінь прикладений певзенями. Цікаво, що на горищі хати влаштовано вишки для курей. Для того на фасадній стороні на куті, збоку сіней, в підсобійці зроблено отвір, до нього приставлено драбинку, по якій ходили кури, там і неслись.

В цьому ж дворі є господарський невеликий бідняцький будиночок (7 × 4 м). В ньому розміщено стодолу (4 м), звичайно, з одним запіллям і різниця від хліва лише в тому, що немає стелі. Дах солом'яний, подібний до інших, про які уже говорилося.

В господарстві Стасишина Павла Тимофійовича (1904 р. н.) в одному будинку є п'ять хлівів у ряд, правда, один хлів, середній, раніше був повіткою, що трапляється рідко. Повітки в більшості будувались з причілка. Каркас будинку дерев'яний, стовпи на каміннях, стіни дильовані і вальковані. В лівій частині (два хліви) будинок вужчий, ніж у правій на 80 см, але в частині даху з'єднано як одне ціле, хоч перелом замітний. Дах солом'яний чотирисхилий. В цьому господарстві є ще один господарський будинок, в якому розміщено стодолу з одним засторонком і січкарнею. Дах цього будинку солом'яний стрімкий чотирисхилий з гребенем, роги багатоступеневі, вироблені з стріхачів.

Венедикт ЛАВРЕНЮК

Тернопіль

[1] 29 червня 1985 р., субота. Село Колодне Збаразького району. Склад експедиції: Жолтовський П. М., доктор мистецтвознавства; Лавренюк В. А., директор Тернопільського обласного краєзнавчого музею; Тарноруда О. П., старший науковий працівник цього музею. Присутня працівниця сільської Ради Сисак М. К.

[2] 8 липня 1985 р., понеділок. Село Черниховці Збаразького району. Склад експедиції: Жолтовський П. М., Лавренюк В. А., Тарноруда О. П.

[3] 12 липня 1985 р. Село Лучка Тернопільського району. Склад експедиції: Жолтовський П. М., Лавренюк В. А., Бучик М. І., старший науковий працівник Тернопільського краєзнавчого музею.

[4] 4 серпня 1985 р., неділя. Село Романівка Теребовлянського району. Склад експедиції: Лавренюк В. А., Тарноруда О. П.

УКРАЇНСЬКЕ ХУДОЖНЄ СКЛО XVIII століття

Розквіт художнього скла на Україні припадає на кінець XVII і XVIII століття, що був викликаний великим попитом на скляну продукцію. Скляри підвищували якості скломаси, удосконалювали форми посуду та розширювали його асортимент, впроваджували різноманітні техніки художнього оздоблення. Гутна справа, хоча і була певною мірою відокремлена від суміжних видів художніх ремесел, виходячи із специфіки процесу виготовлення, але, існуючи в час панування стилю бароко, не могла не втілити його риси, зокрема у формотворення, а найбільше в орнаментику. На українському ґрунті типові барокові риси скляного посуду Західної Європи і Росії зазнали суттєвої трансформації (в поєднанні з народною стилістикою, традиційністю та певною консервативністю місцевих естетичних вподобань), що сприяв виникненню досить своєрідного, самобутнього скла.

На відміну від Росії та Західної Європи, де типовою бароковою формою скляного посуду були бакал і кубок, в Україні — пляшка-штоф, збережені в музейних збірках і архівних матеріалах. В Україні штофи використовували в панському, козацькому, селянському побуті. За технікою виготовлення вони гутні. Первісна їх форма — призма з квадратною або прямокутною основою. Їхня варіантність форм досить обмежена. Можна визначити декілька основних типів, різних щодо пропорцій та розмірів. На Чернігівщині, Київщині, Волині домінували штофи у

Штоф. Чернігівщина. Кольорове скло видувне, 1796. Розпис емаллю.

вигляді високої призми з основою наближеною до квадрата і підкресленою вертикальною формою. Кожен виріб виготовляли ручним способом, і, як унікальний витвір, мав трохи асиметричні грані, ледь помітну відмінність у товщині стінок. Штофи відрізнялися дещо розмірами, але пропорційні відношення частин були майже незмінними. Вироби західних земель мають більш видовжений прямокутник в основі. Під впливом стилю бароко українські штофи набули дещо складнішої форми: кути зрізувались, утворюючи восьмикутник, висота зменшувалася. Вони мали більш приземкуватий вигляд.

Колористичну гаму штофів, як і всього старого українського скла, створювали як освітлені, так і відповідно забарвлені маси, зокрема, так звані кольори білої і зеленої води, золотисто-жовтий і жовто-зелений, бузкові відтінки та блакитний. Давні кольори не були різноманітні, але приваблюють своєю особливою красою. Їм не властивий чистий тон. Все варіювалось на нюансі кольору, що надавало виробу певної м'якості.

М. Біляшівський, один з перших дослідників українського гутного скла, звертав увагу саме на його внутрішню та зовнішню гармонійність: "...візьмем вироби XVIII-го віку (мається на увазі гутне скло) — усюди бачимо чи гарну лінію форми, чи справжню оздобу: поруч з практичною метою завше йде бажання краси"[1].

Форма штофів виявилася зручною щодо оздоблення. Вона обумовлювала художнє оформлення за композиційним принципом, наближеним до декорування хат та скринь. Кожна грань виробу трактувалася самостійно. Одна з широких площин була головною. Вузькі грані прикрашались окремими елементами основної композиції. Орнаментація штофів ґрунтувалася на архітектонічності форми та орієнтувалася на центричну побудову композиції, притаманну багатьом видам народного мистецтва. Штофи оздоблювали емалевим або олійним розписом, а також декорували техніками, що набули якісно нового значення в часи бароко — гравірування та гранування. Показово, що в оздобленні українського скла ці техніки практично ніколи не поєднувалися в одному виробі.

Штофи з олійним розписом були популярними у XVIII ст. завдяки невисокій вартості. Але техніка розпису скляного посуду не сприяла збереженню, тому і виробів зберігалося відносно мало. Головним мотивом орнаментації була велика квітка. Кожну малювали окремо і трактували площинно. Вони заповнювали усю поверхню штофа, плавно переходячи одна в одну. Вільне заповнення розписом усіх площин виробу наближалося до килимового принципу трактування композиції. Олійному розпису на склі властивий яскравий і насичений колорит.

Хоча олійний розпис на скляному посуді XVIII ст. був популярним, але панував — емалевий. Для нього, переважно, використовували штофи зеленого скла. Кольорове тло краще підкреслювало малюнок на кожній грані. Водночас, розпис приховував технологічні недоліки скломаси. Непрозорі емалеві фарби для розпису на склі мали обмежену кольорову гаму: білу, жовту, зелену, коричнево-червону, синю та чорну.

Штоф. XVIII – поч. XIX ст.
Кольорове скло видувне.
Розпис білою емаллю.

Штоф. XVIII – поч. XIX ст.
Безбарвне скло видувне.
Розпис емаллю.

В композиційних схемах декорування штофів домінував складний за формою рослинний орнамент. Головним елементом виступала квітуча гілка. В окремій групі виробів орнаментацію трактували схематично-умовно. Водночас, в іншій простежується більша натуралістичність декоративних форм, що тяжіє до стримано-графічної манери. Ще в одній декорування таке бурхливо-динамічне, що гілка з надмірно великою квіткою стає гнучкою. Збільшення розміру квітки органічно узгоджувалося з прихильністю барокового мистецтва до пишних, великих форм. Неспокійно-імпульсивний ритм подібних композицій, хоча б на рівні емоційного впливу, наближав їх до загального стилю епохи бароко.

При розмаїтті манер декорування простежується єдина спільна композиційна структура — тобто підкреслювалось потрійне розчленування по вертикалі. Це дає підстави припустити, що коріння зображення квітучої гілки йдуть від поняття "древа життя", що засноване на тріаді існування світу, землі, людини. Відповідні зображення цілі чи часткові є однією з головних тем в оздобленні хатнього начиння — посуду, керамічних виробів, меблів, рушників тощо[2]. Давність цієї композиційної схеми не викликає сумніву. Але поняття "древа життя" — основа світогляду праслов'ян і слов'ян втратило свій первісний зміст та збереглося в народній генетичній пам'яті в досить трансформованому вигляді, як суто декоративний елемент. Саме таким його відтворили в українському скляному посуді XVIII ст. Варто відзначити, що мотив квітучої гілки був поширений і в гравірованому склі.

Серед штофів, розписаних емалями, зустрічається зображення журавля. Символічне значення даного мотиву, як алегорії справедливості й довголіття, що не зазнало змін від китайської до середземноморської культур. Можна навести, як приклад, два майже ідентичних штофи із

зображенням журавля, датованих 1796 роком (ДМУНДМ та Державний музей кераміки і "Усадьби Кусково XVIII ст." м. Москва). Скупа графічна манера розпису штофів, за визначенням О. Тищенко[3], характерна для Чернігівщини, трактування площини наближені до ічнянських кахлів. Принцип оздоблення кожної грані штофа йде від композиційної побудови окремої кахлі. Дата на них теж дає підстави припустити, що вони виконані на Чернігівщині. У 1796 році була створена Малоросійська губернія з адміністративним центром у Чернігові.

Серед розписних штофів є декілька дуже рідкісних зразків, яким властивий портретний живопис та геральдичні мотиви. Іноді поміж малюнками розміщені написи.

Окрему групу складає посуд з прозорого скла, розписаний білою емаллю. Ця манера досить стримана, суха, лінія стає більш тонкою. Такий розпис наближався за характером малюнка до гравірування, та, можливо, імітував його.

Гравірований скляний посуд був менш поширеним, ніж розписний, через високі ціни. Його використовували, переважно, у панському побуті. Для гравірування використовували скло безбарвне, якомога вищого гатунку. Гравірували посуд за допомогою мідного коліщатка. Завдяки цій техніці створювався матовий, неначе оксамитовий малюнок, що контрастував з полиском скла. Гравірований малюнок, як і всі народні витвори, визначався не точно-геометричною, але живою лінією.

В гравіруванні українського скла значне місце посідають геральдичні мотиви. Тенденція гравірування на скляному посуді гербів, символів, алегорій, запозичена із Західної Європи, в українському гутному склі зазнала багато змін. Поряд з геральдичними мотивами, майже завжди зустрічаються характерні для місцевого скла рослинні орнаменти. Шляхетські й поміщицькі герби оточували масивні картуші. Але цей композиційний елемент, поширений у загальноєвропейському мистецтві бароко, в українському склі досить трансформувався, і скоріше нагадував багатопелюсткову квітку. Український посуд, гравірований геральдичними мотивами, можна умовно поділити на дві групи. До першої належать зображення, в яких роль геральдичного мотиву домінувала в загальній композиції. Ці предмети виготовляли на замовлення та мали символічне значення — вироби "із змістом". Геральдичні мотиви на різноманітних цехових і шляхетських кубках та штофах гравірувались за зразками, переважно міськими ремісниками. Друга група є значно меншою за кількістю, але більш самобутньою. Це штофи, де геральдичний мотив — часто двоголовий орел, використовувався як декоративний елемент. Трактування композиції цих виробів наближалося до системи емалевого розпису і за характером опорядження ближче до народних смаків. Посуд цієї групи, мабуть, гравірувався безпосередньо на гутах.

Невелику групу складають штофи з награвірованими хрестами, які були головним елементом композиції. Простір поміж основних осей хреста заповнювали орнаментом, хвилястими стрічками, що нагадували мотив "хрест у сяйві". Аналогії до зображень хрестів на старих штофах можна знайти в хрестах української церкви XVII—XVIII ст. та косівських декоративних мисках. Заслуга українських граверів по склу в тому, що вони, використовуючи мотив "хрест у сяйві", запозичений з інших видів мистецтв, зуміли його стилізувати і органічно ввести у скляний посуд.

Досить рідко на Україні для декорування скляного посуду використовували техніку гранування або різьблення. Пояснюється це тим, що потрібна була відповідної якості скломаса — "півкришталь" або "кришталь". А як відомо, кришталеве виробництво в Україні було недостатньо розвинуто. Збереглося кілька штофів, що майже суцільно вкриті гранованим орнаментом. Декор складався з двох головних елементів — "ямок" і "овальчиків". Використовуючи прості геометричні форми

майстри гранували своєрідні орнаменти з квіток без стеблин, типу соняшника або ромашки. Мотив крупних квіток нагадував вироби розмальовані олійними фарбами. Але грановані квітки на кришталевих "штофах до столу" розміщувались точно по вертикалі й були підкреслено чіткі за ритмом.

Майстри, які прикрашали штофи розписом, гравіруванням чи грануванням, розробляючи головну схему композиції, нерідко підкреслювали форму виробу та його гранчастість. Рамена та ребра штофів підкреслювали кольоровими лініями, невеличкими ямками, рисками, овалами або пізніше "герлянками", які трактували стилізовано. Іноді основну декоративну композицію виробу підкреслювали лініями, стрічками зверху та знизу. Цей декоративний прийом брав початок від композиційних систем, розроблених у народному мистецтві.

Велику групу українського скляного посуду XVIII ст. складає фігурний для зберігання рідини. За типологією форми це одна з найбільш декоративних груп. Ідея моделювання фігурного посуду йде з часів стародавнього Єгипту та Китаю, крито-микенської культури та ін. У середньовічній Європі побутував фігурний — водолії-акваманіли. В Україні скляний фігурний посуд мав вигляд баранів, кабанів, коней, качок, але найбільш поширеними та найбільш улюбленими були пляшки-ведмеді. Вони були популярними серед різних верств тодішнього суспільства. Стародавній вислів "бороти ведмедя", означав наливати з пляшки у формі ведмедя.

Природа культу ведмедя має досить сталі форми як на Сході, так і Заході, де він є одним з головних героїв тваринного епосу. Існує багато свідчень, що вказують на архаїчність міфопоетичних уявлень про ведмедя та пов'язаних з ним культом. З часом форми поклоніння ведмедю-пращуру людини, ведмедю-оберегу змінювалися, а також і сама суть образу. На українських землях поклоніння ведмедю сягає часів ще праслов'янських культур[4]. Український фольклор багатий на приказки, прислів'я, пісні, присвячені цьому персонажу. Можна навести такі приклади: "Медвідь пиво варить". "У ведмедя десять пісень і всі про мед"[5], в яких ледь-ледь простежується зв'язок з давніми ритуалами.

Усна народна творчість була лише складовою частиною досить розвинутого комплексу народної обрядовості, пов'язана з цим звірем. В Україні ще в XIX ст. зберігалось повір'я, що природі ведмедя властиво відвертати злі сили та приносити у дім щастя. Цьому образу властива шлюбна символіка, плодючості, й тому цей персонаж у природному чи ігровому варіанті був невід'ємним атрибутом весільних свят. Також була поширена думка, що Господь обернув мірошника у ведмедя. Антропоморфний його характер позначився і на образотворчих формах (майже завжди він зображався на двох лапах). Хоча, цікаво, що незважаючи на популярність образу ведмедя та його поширення у фольклорі, образотворчі й пластичні форми цього персонажу були слабо розвинуті (зображень ведмедя в українському народному мистецтві дуже мало).

Тим більш яскравим стає явище: скляні пляшки-ведмеді, що широко побутували на Україні у XVIII ст. Їх можна розглядати як трансформований відгомін прадавньої традиції. Про призначення цього посуду писав М. Біляшівський: "Служила вона не для щоденного ужитку, а подавалась на святах, на весіллях і т. д. з більш смачним питвом — наливками та настойками, а то і з вином. Ще й тепер селяне, що мешкають поблизу гут, замовляють старим гутникам, як трапиться у кого весілля, ведмедиків для наливки — на базарі вже їх не достанеш"[6].

Композиційна структура пляшок ведмедів досить стала. До вихідної форми ведмедика, циліндричної пляшки, використовуючи технічний прийом "продув", додавались голова, лапи, хвіст. Кожен гутний ведмедик був справжнім художнім витвором і демонстрував майстерність склодувів. У формотворенні пляшок-ведмедів майстри відштовхувались від життєвих спостережень, однак, не копіювали "реальний праобраз", а

Штоф. XVIII ст. Безбарвне скло видувне. Гравіювання.

як це має місце в декоративному мистецтві, видозмінювали форму, даючи їй фольклорне тлумачення, враховуючи функцію виробу та специфіку матеріалу. При цьому відбирали найсуттєвіше: його постать впізнавалась безпомилково. Гутники підкреслювали кремезність, незграбність звіра, що створювалось за допомогою свідомої непропорційності форм. Образному звучанню ведмедиків були надані риси доброзичливості, привітності. Підсилювали образне забарвлення та пластику об'єму додатковими декоративними засобами: ліпленням та розписом. Ліпні візерунки щиро прикрашали пляшки-ведмеді. Декоративні стрічки та смуги накладалися вздовж лап, навколо тулуба, на спині та голові ведмедя. Інколи наліпи були іншого кольору ніж основна форма.

Збереглося небагато пляшок-ведмедів прикрашених олійними фарбами, де намальовані квіти суцільно вкривали ведмедика. З точки зору цілісності форми, розпис, звичайно, руйнував її. Але виходячи з народної естетики, якій притаманна любов до яскравих кольорів та яскравих форм (розпис дерев'яної скульптури), подібний декоративний засіб розглядався, як спроба створити враження оточуючого середовища, та як нарядне "вбрання" до оголеної форми.

Слід підкреслити, що утилітарність, декоративність, змістовність пляшок-ведмедів були підпорядковані одна одній, і саме це й зробило їх справжніми творами мистецтва. Водночас, їхня внутрішня монументальність, образність, декоративність узгоджувалася з основними постулатами барокового мистецтва. Показово, що ведмедики різняться між собою за формою, розміром, пропорціями, кольором, прийомами декорування. Можна відмітити, що цілі групи виробів тяжіють до форми пляшки, тоді як в інших перевага надавалась скульптурному трактуванню образу ведмедя. Але головне, що при усьому розмаїтті цього посуду, композиційна схема залишалась незмінною. Це дає підстави стверджувати, що окрім того, що пляшки-ведмеді поєднували в собі утилітарні та декоративні якості, були прикрасою інтер'єрів, вони зберігали за собою сакральний зміст. В радянський період майстри-склодуви неодноразово повертались до цього образу, але коли система ритуальних уявлень не мала ніякого сенсу, бачимо вже зовсім інших ведмедиків, як приклад дрібної пластики, позбавленої функціональності та змісту.

Під впливом зразків з українських гут пляшки-ведмеді з'явились і в Росії (на "черкаський манер"). Але вони зазнали ряд значних змін. Поперше, вони були позбавлені чіткого композиційного канону, а подруге — трактування пластичного образу вирішувалось без декоративного ліплення та розпису.

Є всі підстави стверджувати, що українські пляшки-ведмеді мали локальні риси. Особливість цього посуду, як зазначалося вище, розкрилася в наївному тлумаченні образу, пластичності форми, що була не лише прикрасою, а його суттю. Слід відзначити, що зовнішні впливи на формотворення, прийоми та мотиви декорування, не позбавили українське гутне скло національної самобутності.

Бароко, як мистецький стиль епохи, був своєрідно інтерпретований майстрами склоробами, поєднавши його з стародавньою традицією. Українські майстри виробили свій стиль, що позначився на традиційності композиційної побудови, колористиці, стійкості введення окремих мотивів та їх площинному трактуванні. У декоруванні посуду домінував

рослинний орнамент, мотиви якого були запозичені з інших видів декоративного мистецтва, та вміло трансформовані залежно від специфіки матеріалу. Прихильність до анімалістичних мотивів, як одна з характерних рис народного мистецтва, виявилася в поширенні фігурного посуду. Створення цього типу посуду, поки скло ще "живе", було цілком природно для українських гутників, які використовували техніку "вільного" видування.

Олена СЕРДЮКОВА

Київ

[1] Біляшевський М. Старе українське шкло // Сяйво. — К., 1913. — № 5—6. — С. 141.
[2] Див.: *Топоров В.* "Світове дерево": універсальний образ міфопоетичної свідомості // Всесвіт. — 1977. — № 6. — С. 178.
[3] Див.: *Тищенко О.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII—XVIII ст.) — К., 1992. — С. 169.
[4] Див.: *Рыбаков Б.* Язычество древней Руси. — М., 1988. — С. 155—163.
[5] Прислів'я та приказки: Природна, господарська діяльність людини / Упоряд. М. Пазяк. — К., 1989. — С. 198.
[6] *Біляшевський М.* Старе українське шкло. — С. 141.

МИТЕЦЬ ІЗ СЕЛА ЗОЛОТОНОШКИ

Іван Лисенко — народний художник, колекціонер. Близько двохсот живописних полотен, унікальна колекція картин самодіяльних художників, багата етнографічна збірка — з таким доробком прийшов майстер до свого 75-ліття.

Народився він у шевченківському краї, в селі Золотоношка, де жили його діди-прадіди козацького роду (прадід Івана належав до Гельмязівської сотні Переяславського полку, а дід "вмів робити все: від веретена до воза і хати, вітряка навіть змайстрував").

До війни закінчив сім класів, далі — колгосп, армія. Замолоду став культпрацівником (сільська бібліотека, будинок культури, музей історії села, краєзнавчий музей), потім — війна, культосвітній технікум, інститут культури... Та попри все — нестримний потяг до малювання. Юнаком відчув потребу творчого самовияву.

Поштовхом до малювання став епізод, коли під час мобілізації Іван на шматку органічного скла намалював олією три квітки. *"Матері моїй здалося, що це я намалював усіх трьох її дітей. Вона зраділа. Це був 1947 рік".* А через три роки завідуючий районним клубом вирішив влаштувати виставку місцевих художників — так з'явилася перша живописна картина Івана Лисенка "Поле край села".

Професійної художньої освіти здобути не вдалося. Самотужки доводилося доходити до всього. *"Хто мене вчив малювати?" — "Кобзар" Шевченка... В інституті жодної лекції з живопису чомусь не почув... Моя душа і любов до мого знедоленого народу — ось і вся моя наука".*

Своєрідне сприйняття світу художником виявляється в його творах. Картина "Апостол правди і свободи" (1981 р.) навертає нас на роздуми про долю України. На тлі символічного "дерева життя" постає величний образ Тараса Шевченка. Розірвавши міцні пута, із запаленою свічкою і книгою в руках, світлом високого духу й словом великого таланту, він осяює шлях до нового життя, звертається до "мертвих, і живих, і ненароджених земляків своїх..." За спиною Кобзаря, у піднебессі, гуртуються сонми героїчних постатей України — князів, гетьманів, митрополитів і мислителів. Великий пророк начебто поєднує собою два світи — земний і небесний, а райдуга над ним у надхмар'ї вбачається знаком Божого благословення і Покрови.

І. І. Лисенко. Фото. 1990.

Упродовж життя художник часто звертається до поетичного слова Тараса Шевченка, віднаходячи в ньому своє натхнення й теми майбутніх творів. Так виникла "Шевченкіана" Івана Лисенка: "Портрет Т. Г. Шевченка", "На Тарасовій горі", "Оксана і Тарасик", "Садок вишневий коло хати", "Обнімітесь, брати мої", "Виспівує, вимовляє" та ін.

Любить Іван Іванович рідну Золотоношку, її людей. Цій темі він присвятив найбільшу серію своїх робіт, назвавши її "Люди мого села". За його картинами можна вивчати історію села ("Перший трактор в Золотоношці", "На новий урожай", "Куток мого села", "Жнива", "Приїхали" та ін.), а також прочитувати долі людей (портрети Віри Кутової, майстра "Золоті руки" Василя Криворучка, портрет патріарха будівельників Золотоношки, портрети Петра Кальонова, Івана Стешенка, Петра Нечаєнка та інших). Окрім односельців, художник пише також портрети видатних діячів української культури (Василя Симоненка, Катерини Білокур, Наталі Ужвій, Раїси Кириченко). Ще з дитинства запам'ятався Іванові Лисенку дід-велетень Максим Ткаченко, який такий був сильний та дужий — "аршин в плечах мав", що викрав якоїсь ночі в поміщиці велетенську вербу та так і тягнув її сам через усю греблю до своєї хати. Таким і зобразив художник богатиря в своїй картині "Дід Максим тягне вербу".

Цікаво й різнопланово трактує художник тему другої світової війни. Так, картина "1941 рік. Від моря до моря" є своєрідною картою боїв, які охопили на початку війни величезну територію: від Прибалтики до Криму. Художник майстерно компонує епічний простір картини, що нараховує понад 200 людських постатей. Оповідність і багатосюжетність — характерні риси його живопису — досягають тут особливої виразності завдяки використанню аероперспективи. Портрети учасників війни Іван Лисенко також подає на тлі розгорнутих бойових дій (портрети Миколи Колотила, Миколи Негоди, Петра Пархоменка). Та особливий трагізм наслідків війни прочитується в картині "Мій! Мій! То мій!" На перший погляд — нічого такого, що могло б потривожити душу глядача, і лише назва твору загострює семантику твору: село, роздоріжжя, повертається з фронту солдат, жінка з дитиною на руках чекає чоловіка, дівчата — наречених, матері — синів, а молодиця завмерла у безнадії — їй вже ні на

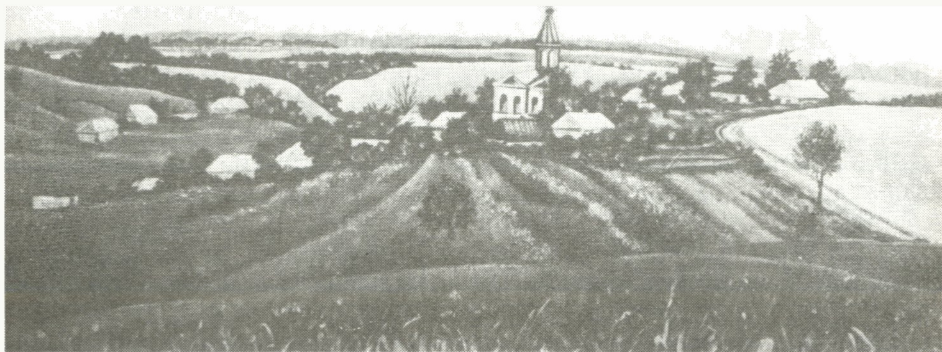
що сподіватися. Ще лаконічніше ця тема розкрита в картині. "А льон цвіте" — старенька мати у чорній хустині стоїть на тлі голубих ланів льону, а у небі, над її головою, летять лелеки, мов душі померлих воїнів. Зморшки на чолі матері ритмічно перегукуються із вигинами землі на пагорбах — це створює своєрідний живописний ефект і слугує підсиленням виражальної мови твору. Характерною рисою двох вище згаданих картин є подвійний зміст. Перший, прямий, прочитується в сюжетній лінії картини, другий — глибинний, зашифрований, розкривається завдяки назві творів або, як у картині "Іде...", в процесі роздумів глядача.

Ще 1964 року вперше завітав Іван Лисенко до садиби-музею Івана Гончара разом із правнуком Тараса Шевченка Дмитром Красицьким. Вразила митця сподвижницька діяльність Івана Макаровича, зачарувався він унікальною колекцією творів українського народного мистецтва, на собі відчув духовний вплив цих скарбів на усвідомлення власної, безпосередньої причетності до самобутньої культурної спадщини України. Замислився над тим, скільки може за життя зробити одна людина, бо ж і "сам збирав потроху". Так з часом виник у Івана Лисенка задум створити у своєму селі музей. Написав про це в газету, і почалися цілеспрямовані етнографічні мандрівки по рідній Черкащині.

Щоправда можливості його в збирацькій діяльності були обмеженими. Адже працював директором сільського будинку культури. Відпустки проводив у архівах, вихідні — в майстерні. Івану Лисенку вдавалося робити максимально можливе в збереженні народних традицій — поряд з офіційними трудовими та сімейно-побутовими, він проводив народні календарні свята. Ним були створені вокально-етнографічний ансамбль чотирьохголосого акапельного співу "Золотоношківські вечорниці" (1975— 1983) та оркестр духових інструментів, протягом десяти років у будинку культури працювало близько десяти гуртків художньої самодіяльності. За порівняно короткий час йому вдалося зібрати чимало цінних експонатів: ікон, народних картин, рушників, кераміки, зразків народного вбрання. А окрім цього, ще одна мрія заполонила серце і розум художника. Якось на одній із всесоюзних виставок творів самодіяльних художників Іван Лисенко познайомився з багатьма митцями — тоді й з'явився задум обмінюватися картинами і створити живописну галерею. Відтак, почали надходити поштою картини до Золотоношки і з часом виникла цікава колекція творів відомих самодіяльних художників із різних республік колишнього Союзу, яка нараховує на сьогодні близько чотирьохсот полотен.

Етнографічні подорожі, мальовничі краєвиди, знайомство з традиційним побутом, звичаями та обрядами українців спонукали художника до більш глибокого вивчення історії та культури рідного краю. Символічний образ України він відтворює в одній із останніх своїх робіт "Іде...". На передньому плані зображена Мати-Україна в образі жінки, яка веде за руку маленьку дівчинку — прообраз Нової України. За їхніми спинами палає монастир, вершник тягне полоненого в ясир, скрізь насилля, наруга — все це страхіття залишається у минулому. Вони ж швидко і впевнено йдуть через місток сьогодення у світле щасливе майбуття.

Митця хвилюють питання краси, він прагне віднайти її справжні витоки і критерії. З якою любов'ю і витонченим відчуттям прекрасного сприймає він образ українки-нареченої: *"Молода іде, як веселка сяє — вінок, плахта, намисто — я німію від такої краси... Ніде в світі немає подібного дива"*. Іван Лисенко впродовж тридцяти років вивчає обряд весілля, записує велику кількість пісень у селах Драбівського, Золотоніського та Гребінківського районів. Весільна тематика знайшла своє відображення в творах: "Весілля в Драбові", "Золотоношківські молоді", "Вже п'ятінка", "Водіння навколо діжі". Усім цим роботам притаманна яскравість кольорів, своєрідний мажорний, святковий настрій. Як ху-



Селище Кичеєве в приміській зоні Києва (улюблене місце відпочинку українських композиторів і музикознавців). Мал., 1961.

дожник-етнограф Іван Лисенко проявився ще в 70-х роках на виставках самодіяльних художників. Так, на основі народних переказів, легенд та пісень народжується ціла серія творів історико-етнографічного спрямування: "Новорічне щедрування", "Ніч на Івана Купала", "Водіння Куста", "Свічку заміж віддавали", "Посвячення в парубки", "Я на тебе, колодію, маю ще надію", "А черінь регоче — короваю хоче", "У сухий четвер" та інші. Ці картини можуть бути етнографічним матеріалом для народознавців у вивченні українських звичаїв та обрядів. Очевидно, саме з цієї причини твори митця експонувалися в Німеччині на виставці "Український народний одяг". Заглиблюючись у праісторію дохристиянських часів, художник прагне відтворити у своїх полотнах язичницькі обряди, намагається показати зв'язок тогочасної людини з природою: заклинання дощу, молитва до сонця ("Дажбог", "Всесильність твоя", "Ми орії-ратаї").

Бажання художника якомога більше розповісти глядачеві про ті чи ті уявлення спонукає його звертатися до багатосюжетності в своїх творах. Показовою в цьому відношенні є картина "Дажбог" ("Дев'ятики")... Над усім володарює Ярило-Сонце, що променями своїми огортає все живе на землі, замикаючи простір у коло, всередині якого вирує захоплення: виробляють із тіста коників і баранців, ведуть кривий танок. А полем мчать білі коні — мов долі людські в потоці земного життя. Як підсилення цієї думки — в небі, по сонячній райдузі, летять лелеки, відраховуючи плин часу. У картині дивно поєднуються кілька рівнів зору: з пташиного польоту й з рівня погляду людини.

Якщо ранні роботи художника ("Колгоспні збори ідуть", "Ковалі", "Біля рідного порога") прикметні рисами українського народного малярства: пластично-образне вирішення композицій за допомогою площин, симетричність, ритмічність і часткова декоративність в організації тла, немасштабність ("Наталя Ужвій"), використання кількох перспектив ("Поверталися додому"), узагальненість, лаконізм, стримана колористична гама, то з часом стиль письма художника змінюється. Давнє прагнення Івана Лисенка отримати академічну художню освіту виявляється в самостійному оволодінні митцем навичками професійного живопису. Такій переорієнтації майстра сприяли також його ерудованість, обізнаність у сфері культурного життя, участь у виставках, знайомство з творами професійного живопису, а також загальна тенденція в тогочасному мистецтві, спрямована на зближення народної та професійної шкіл. Результатом такого переплетіння народної та професійної шкіл є своєрідний стиль письма художника. Картини цього періоду відзначаються ще більшою оповідальністю, багатосюжетністю, багатоплановістю

й "багатоповерховістю" композицій. Збагачується колорит картин, живописець все більше прагне до яскравих світлих барв.

Схильність до оповідальності змушує майстра виходити за рамки "чистого" портрета і пейзажу. Портретовані зображуються на тлі краєвидів, в обрамленні характерних реалій їхнього життя. Це портрети-картини. У краєвидах, у свою чергу, завжди присутні людські постаті, щоріднить ці твори з побутовими картинами. Завдяки поєднанню паралельної та кутової перспектив (із кількома точками сходу), а також діагональної та паралельної перспектив, художник досягає ілюзії просторової динаміки ("Повернення додому", "А льон цвіте").

Використання сферичної та аеро-перспектив сприяє враженню всеохопності й створює узагальнений образ землі як планети ("1941 рік. Від моря до моря", "На новий урожай", "Ми орії-ратаї"). Оригінальною в просторовому вирішенні є робота "У майстерні". Тут вдало поєднано інтер'єр і екстер'єр, відкритий і закритий простір. Діти, які зазирають у вікно майстерні художника, створюють ілюзію картини, що є частиною інтер'єра. Це своєрідна картина в картині.

Художник творить свої полотна без попередніх ескізів. Маючи гарну зорову пам'ять, чутливе серце і добре розвинену інтуїцію, він уміє виявляти основне на його думку в написанні картин. У своїх полотнах майстер іде не від точного копіювання реальності, він будує живописний простір картини за своїм власним баченням, вибираючи найважливіше, найхарактерніше з навколишнього світу. Працює Іван Лисенко лише олійними фарбами, за матеріал обирає картон, полотно, фанеру, рідше дерево і скло.

Упродовж творчого життя художник мав 23 персональні виставки, брав участь в усіх обласних, семи республіканських і чотирьох Всесоюзних виставках. Взимку цього року в новоствореній Галереї народної картини Музею Івана Гончара відбулася виставка "Івана Лисенко та його друзі". Вона підвела підсумки 50-річного творчого шляху митця та його збирацької діяльності.

Своєрідність експозиції полягає в тому, що окрім власних творів, автор представив також частину своєї приватної збірки: українську народну картину 30—50-х років XX ст. з Черкащини, Полтавщини та Київщини, і живописні полотна самодіяльних митців з усіх теренів колишнього Союзу. Виставка засвідчила сучасні тенденції у розвитку самодіяльного мистецтва: частковий або ж і повний відхід від традицій народного живопису й надання переваги академічним канонам професійної школи письма.

Про майстра відзнято два документальні фільми: "Золотоношківські вечорниці" та "Сяйво фарб Івана Лисенка". Його творчість відзначена багатьма грамотами, в тому числі Почесною грамотою Президії Верховної Ради України, а також премією імені Катерини Білокур.

Іван Лисенко — виразно самобутній самодіяльний художник: великий тематичний спектр його робіт охоплює історію, звичаї та обряди українців від найдавніших часів до сьогодення.

Тетяна МАРЧЕНКО

Київ

ШВЕДСЬКЕ ПОСЕЛЕННЯ НА ПІВДНІ УКРАЇНИ

Сучасне село Зміївка Бериславського району Херсонської області стоїть на мальовничому березі Каховського водосховища. В "Історії міст і сіл Української РСР" у томі, присвяченому Херсонщині, лаконічно зазначено: "Село заснували 1782 року колоністи шведи" [1]. Але цей лаконізм — як велика вода Каховського моря, ховає під собою багато фактів.

Зміївська українська автокефальна церква (колишня шведська).

Тих шведів, які потрапили 1782 року на береги Дніпра, аж ніяк не можна вважати колоністами. Відібравши у Швеції острови біля узбережжя сучасної Естонії, уряд Катерини II вирішив дві болючі проблеми: як позбавитися шведського населення островів і як заселити відвойовані у Туреччини південні степи. Жителів острова Даго звинуватили у розбійницьких нападах та пограбуваннях розбитих біля узбережжя острова кораблів і вчинили з ними те, що тепер ми називаємо депортацією. Зауважимо, все це відбувалося напередодні славнозвісної подорожі імператриці Катерини по Новоросії, пафос і політичний зміст якої перекреслили сумний перебіг подій. Депортовані в очах подорожуючого двору та іноземних послів перетворилися на колоністів, а дикі степи — у квітучий рай.

Можна припустити, що вибір місця поселення — біля старовинного Берислава, де у XV столітті був литовський прикордонний пункт і перевіз, став не випадковим. Берислав міг зберегти семантичне значення прикордоння. Тут у XVIII столітті був форпост запорізьких козаків, що залишили після себе дерев'яну церкву, функціонуючу і по цей день. Коли "светлейший" Потьомкін зруйнував Січ, він намагався оселити на Хортиці меннонітів, спеціально запрошених, щоб збудувати тут щось на зразок "Нової Голландії". Меннонітські емісари, однак, категорично відмовилися і вибрали місце для своєї колонії знову ж таки поблизу Берислава. Потьомкін погодився на компроміс. Можливо, йому спало на думку, що бериславські плавні — теж непогане місце для "Нової Голландії".

На жаль, будівники каскаду дніпровських електростанцій втілили найяскравіші мрії "светлейшого" (Потьомкіна), і ми тепер можемо тільки здогадуватися, яким був пейзаж поблизу Зміївки. Але місцеві жителі згадують про нього, як про втрачений рай: "Велика вода — що вона може! А раньше риби скіки було в плавнях! От раньше було, на празнікі: у плавнях всі. З вербами. Каюкі вербамі украшені, співають усі..."[2].

Це почуття раю було вистраждане поколіннями. Новоприбулі у 1782 році шведи, звісно, пережили неабиякий культурний шок, бо нове місце їх життя аж ніяк не нагадувало острів Даго. З більш ніж тисячі

переселенців до 1800 року живими залишилося тільки 22 сім'ї. У 1790 році, правда, до них додалося 30 військовополонених[3]. Як бачимо, принцип депортації продовжував діяти.

Справжні колоністи — Німеччини, які приїхали з власної волі у пошуках нової вітчизни, з'явилися на дніпровських берегах у 1804 році. З того часу і почав складатися своєрідний конгломерат шведсько-німецьких традицій, які переплітались, але не змішувалися. Утворилося чотири окремі села: Старошведське (Вербівка), де більшість становили шведи; Михайлівка і власне Зміївка, де жили німці-лютерани, та Костирка з населенням із німців-католиків. Слов'янських поселенців тут не було.

Нині шведська громада нараховує приблизно 30 осіб. Але у 1929 році шведське населення складалося з 510 чоловік. Вони мали 3710 гектарів землі, з них 545 га випасів, 501 коня, 566 корів, 60 пар молотилок, 150 возів та бричок. У порівнянні до сусідів-німців шведи жили бідніше, бо не кожна сім'я хазяйнувала самостійно, були й такі, шо йшли у найми.

Як правило, у сім'ях було багато дітей, часом до 10—13. Шведська школа, яку вів місцевий вчитель Зікфрід Утас, на початку 1930-х років складалася з двох початкових класів, в кожному з яких було до 20 учнів.

Шведська громада майже не мала зв'язків з колишньою метрополією. Ще й досі у селі побутують всього декілька прізвищ: Мальмас, Утас, Аннас, Ганзас, Нурберг. Нам розповідали про те, що до революції молоді чоловіки їздили до інших шведських поселень в Україні і Росії у пошуках наречених. Пізніше звичайними стали змішані шведсько-німецькі, шведсько-українські або шведсько-російські пари, але всі вони ставали частиною шведської громади, яка, незважаючи на свою етнічну відокремленість, приймала на себе удари долі і разом з німецькими колоністами, і разом з українськими селянами.

Але треба віддати належне шведському урядові, який не забув про своїх колишніх співвітчизників. У 1929 році багато сімей шведів виїхали на свою історичну батьківщину. Та сталося так, що майже половина з них повернулися. Зіграла свою роль прорадянська агітація: "Чого ми будемо працювати на Баєра?", але головною причиною було те, що люди не витримали "зворотнього культурного шоку". Кам'янисті землі Швеції мало схожі на південноукраїнський чорнозем, до якого вже звикли селяни. Спрацював своєрідний симптом "втраченого раю", до якого прагнули повернутись. Повернення відбулося 1930 року, а у 1933 прийшов голод. Під час голоду Швеція прислала до Бериславського району місію з гуманітарною допомогою і місіонерам вдалося забрати з собою декілька шведських сімей, в основному "хазяйнів", яким вже не було чого чекати від радянської влади.

Можна сказати, що з цього моменту для жителів Старошведського почався період своєрідного життя у антисвіті. Тому більшість з них прагнуть виїхати з України "хоч не заради себе, так заради дітей". Звісно, це несе з собою проблеми і конфлікти. Ми не будемо загострювати на них увагу, а зосередимося на описі феномену шведської культури у південних степах. Нині всі чотири села адміністративно злилися в одне, але поділ на "кутки" зберігається. Можна почути: "Він живе на Костирці", "Зміївська церква", "Михайлівська церква". Є також три окремі кладовища: зміївське, михайлівське та костирське.

Треба сказати, що наведені назви сіл були закріплені за ними вже досить пізно, після початку першої світової війни, коли посилилася антинімецька пропаганда. Тепер вони є загальновживаними для поліетнічної громади, яка складається більш ніж з трьох тисяч чоловік. Але цікаво, що на запитання, як звучить стара назва колонії, німці відповідають: "Шлагендорф", а шведи — "Шведендорф".

Поліетнічність сучасної Зміївки стала місцевим "суспільним міфом" та "візитною карткою" села, яке здобуло популярність завдяки увазі з

Ікона Ченстоховської Божої Матері, з підсвічниками і лампадою, привезена переселенцями.

боку посольств Швеції та Германії. Жителі села достеменно знають і готові розказати будь-кому з гостей, що у Зміївці проживають представники п'ятнадцяти національностей. Для особливо допитливих у сільраді є точний список: "Українці, росіяни, білоруси, німці, шведи, поляки, фінни, гагаузи, греки, молдавани, корейці, азербайджанці, вірмени, казахи, євреї. Спільнота ця складалася за різних обставин.

1. Шведи і німці, наприклад, жили тут з самого початку і поверталися сюди після серії виселень і переселень.

2. Східні українці, росіяни, білоруси та поодинокі представники інших національностей переїжджали як добровільні мігранти у 1950—1980-х роках.

3. Переселенці з трьох західноукраїнських сіл — Наново, Береги та Лодино (колишній Устрицький район) вимушені були приїхати, бо їх землі "відійшли під Польщу" у 1946 році, а декілька вірменських сімей осіли тут після відомих подій кінця 1980-х років.

4. Нарешті, велика група людей — представники мішаних, багатонаціональних родин (так з'явилася тут українсько-грецька сім'я).

При такій різноманітності вражає те, що кожна етнічна група тут тяжіє до збереження своєї культурної самосвідомості. Однак при цьому немає тенденції до відокремлення "свого" від "чужого" через висміювання або зневажання цього "чужого".

Описуючи зміївських шведів, дуже просто піддатися впливам чи то старої концепції про дружбу народів, чи то сучасним суперечкам політичної спрямованості, коли правдивість чи неправдивість фактів перевіряється з погляду імміграційної або еміграційної служби.

Спробуємо віднайти іншу основу для дослідження. Сама наша тема підказує, що заглиблення у проблематику "чужого" (other) може видатися досить перспективним. У сучасній науці вже створено безліч концепцій. Одна з них (Michel de Certeau "Heterologies. Discourse on the Other")[4] пропонує розглядати проблему у контексті розвитку теорії від Фрейда до Лакана і подає цілу серію можливих образів "іншості" — від національного до християнсько-філософського. Враховуючи це, ми можемо реконструювати модель світу зміївських шведів як систему.

Якщо вважати, що основою даної моделі є співвідношення "людина і світ", то актуальними будуть дві проблеми: "іншість" особистості та "іншість" світу. "Іншість" світу для будь-якого переселення відзначається у зміні географічних умов, яка, якщо вірити Л. М. Гумільову, тягне за собою зміни у культурному світобаченні[5]. Зміна біосферних умов народжує стан культурного шоку. За У. Дж. Локманом, культурний шок, вперше описаний антропологами та психіатрами стосовно культурно ізольованих племен та іноземних дружин військовиків, що повер-

А. Г. Ганзас з дружиною.

нулися додому, тепер вживається для аналізу будь-якої зміни в умовах життя людини: “Культурний шок є синонімом безпритульності, досвідом, що асоціюється із почуттям дитячої беззахисності”[6].

Вважаючи на те, що етнічна група шведів у Старошведському була довгий час ізольована від метрополії, ми можемо передбачити, що досвід культурного шоку, пережитий першими переселенцями став досвідом колективної пам’яті, чимось на зразок історично засвоєного архетипу колективного підсвідомого, моделлю, яка може повторюватися в аналогічних обставинах.

Переїзд у степи з острова Даго, здійснений насильницькими засобами при нав’язуванні почуття колективної вини (звинувачення у розбої цілої етнічної групи), міг пов’язатися з мотивом порушення табу. Щоб вижити, люди пристосовувались до нових умов життя і звільнилися від нав’язуваного комплексу вини: ніхто із зміївських шведів ніколи не згадує про причини першого переселення. Вони стали почувати себе колоністами, але підсвідомий страх самого факту переселення залишився. Виробилося історично нове табу: не можна переселятися, не можна кидати “свою” землю. Для тих, хто поїхав у 1929 році до Швеції, “своїми” вже були береги Дніпра з їх родючим чорноземом. Тому такою вдалою була агітація за повернення до Радянського Союзу. Характерно, що, як згадує Арнольд Густавович Ганзас, що пережив ці переїзди маленьким хлопчиком, “це було так: от мені понравилося, а вам не понравилося, і ви уговорили мене: поїдем назад”. А трохи старший за нього Еміль Семенович Нурберг дає логічне пояснення: “Там земля — один камінь”.

Здається, що спрацював девіз: “Більше ніяких переселень, більше ніякого культурного шоку”. Етнічна група повинна була не тільки триматися вкупі, щоб вижити, але й мати стабільну модель світу, “прив’язану” до конкретного географічного місця. Таким місцем були для шведських сімей їхні господарства у Старошведському. Дім втілював у собі Всесвіт, а образ господаря асоціювався з архетипом Духа, тому, можливо, тут затрималися патріархальні відносини, тоді як у більшості степових українських сіл відбулося повернення до матріархату. Коли в умовах українсько-російської мовної взаємодії мова сім’ї повністю вирішується мовою матері, яка “веде перед” і в господарських справах, шведи-чоловіки навчили німецьких та українських дружин своєї рідної

мови; інколи, як у випадку з дружиною Еміля Нурберга, вони знають шведську не гірше від своїх чоловіків. Але саме від "дядька Еміля" ми почули сказане з явним почуттям головуючого: "Я ее возіл, ету бабу Емму, де хочеш".

Еміль Нурберг є неформальним лідером шведської громади у Зміївші, декілька разів побував у Швеції. Про нього тепло відзивається повноважний посол Швеції в Україні пан Мартін Халквіст та його дружина і помічник у справах культури пані Сольвейг Халквіст. "Дядько Еміль" відомий тим, що зібрав багато даних про шведських поселенців, особливо про тих, кого було репресовано у 1937—1945 роках. Це для нього не тільки громадський обов'язок, а й данина материній пам'яті, яку було засуджено до ув'язнення тільки за те, що вона таємно охрестила дитину свого родича за лютеранським обрядом.

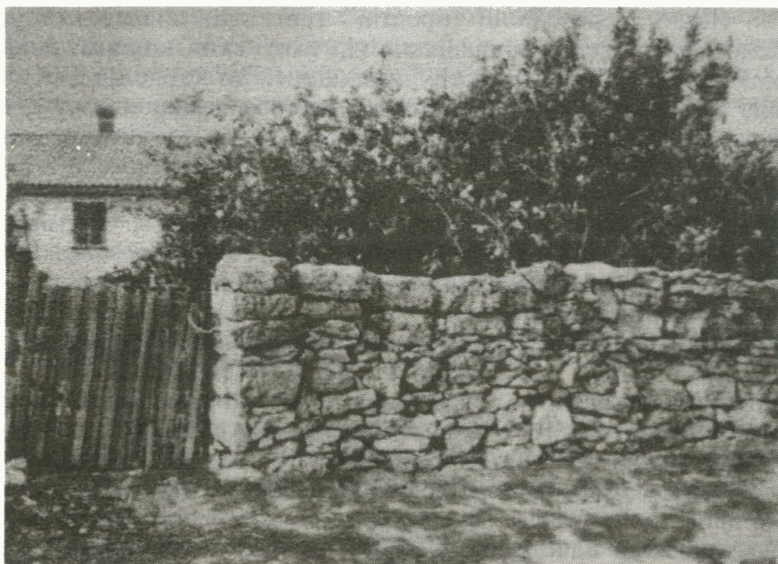
Виходячи з наведеної концепції культурного шоку, діяльність Еміля Нурберга можна вважати реакцією на злами у стабільній моделі світу, що почалися за радянської доби і мали семантичне значення культурного шоку. Встановлення справедливості щодо репресованих земляків — як відновлення зламаного дому-Всесвіту. Характерно, що саме "дядько Еміль" головує у "партії", яка не хоче подаватися у еміграцію.

Якщо Еміль Нурберг уособлює у собі тип людини, яка ще вірить у можливість змін, інші мають більш песимістичний погляд на події останніх років. З уст Емми Мальмас, відомої у селі як Мальмаска або "баба Емма", зірвалося: "Нічого харошого не буде... Хазяйнів, тих, що були, нема. Сплять і п'ють, і проп'ють весь Союз!" Але все ж і "баба Емма" з своєю сестрою Анною робить все, щоб втримати свій маленький Всесвіт від остаточного краху. Саме сестри залишаються духовно-релігійними лідерами "старошведської партії". У їх домі проходять святкові релігійні зібрання, де звучать старовинні гімни, яких у Швеції вже давно ніхто не пам'ятає. Коли у селі не було священика, Емма Мальмас хрестила дітей. Цікаво, що виконаний нею ритуал вважався і засобом проти вроків. Таким чином, функції священика, знахарки та лідера жіночого зібрання поєднувалися, і це дає змогу говорити про відродження архетипових моделей у організації етнічної групи. Для соціального життя існує патріархальна модель (суспільна поведінка Еміля Нурберга), на більш глибокому духовному рівні першість віддається жінці. (Але одночасно зауважимо, що "баба Емма" — удова, живе з сестрою).

Як підкреслював Мірча Еліаде, створення Космосу на протилежність Хаосу — неодмінна умова функціонування культури. Для фольклорної моделі світу завжди є актуальним протистояння хаосу як антисвіту. Тому завжди є люди, що допомагають боротися з впливами потойбічної "іншості". В більшості цю функцію виконують знахарі та знахарки, найпростіша "робота" яких — відігнати вроки. Зміївські шведи мають свою власну знахарку Ельзу Козенко, яка перейняла знання від своєї бабусі Емми Утас. Вона "вичитує" за допомогою спеціальних молитов старошведською мовою. Цікаво, що до неї звертаються представники будь-якої національності. Єдина умова — щоб дитина була охрещеною.

Таким чином, тенденції до самоконсервування культурного середовища переплітаються з тенденціями продовження традиції, яка може відкрито контактувати із зовнішнім світом. При цьому особистість носія традиції і характеристики зовнішнього матеріального закріплення його мікрокосмосу об'єднуються своєрідно.

Пані Сольвейг Халквіст, неодноразово приїжджаючи до Зміївки, звернула увагу на традиційність житла місцевих шведів, яке, на її думку, зберегло ознаки суто шведські. Ми повинні відзначити, що зовні шведські хати виглядають як і типові південноукраїнські: двоскатний дах, два вікна на вулицю. Суттєву різницю бачиш, коли входиш у дім: покрівля не підбита дранкою і не обмазана. Стелю перерізають товсті дерев'яні балки, чисто вибілені. Вулиця, яка раніше носила назву Ста-



Кам'яна огорожа шведської садиби.

рошведської, має багато подібних будинків, деякі з них перероблені, або поділені на двох власників, як великий кам'яний дім сім'ї Мальмас, побудований ще прадідом "баби Емми". Характерною особливістю цих будинків є великий зал у передній частині і такий розподіл кімнат, коли кухня влаштовується у середній частині будинку, а обабіч неї розташовуються спальні.

За свідченням Арнольда Ганзаса планування дворів у німців і шведів мало чим відрізнялося. Тому наведемо опис типової німецької колонії: "У кожному дворі під одним дахом величезний будинок, передня частина якого на фундаменті і є житлом... Далі під тим же дахом йдуть конюшня, сарай, корівник і т. п. господарські приміщення. Навпроти дому — великий кам'яний льох, збоку — літня кухня, далі приміщення для господарських знарядь"[7].

Дореволюційні шведські будинки теж були великі і, як свідчить Еміль Нурберг, мали добудовані до задньої стіни господарські приміщення. За останні 70 років, однак, сталися безповоротні зміни у плануванні. На українському півдні забудова садиби починається з так званої "времянки" — маленької, часто на дві кімнатки (кухня і спальня) хатки, яка потім стає літньою кухнею, але може виконувати і функції житла. Шведські оселі у Зміївці абсолютно всі мають такі житлові літні кухні, які можна назвати дуже маленькими хатками. Як правило, до них переходять жити люди старшого віку: коли діти не живуть з батьками, старі "товчуться" у літній кухні, а хату тримають "чистою для гостей".

Арнольд Ганзас вважає побудований ним будинок (10 × 6 метрів) вполовину меншим за той, який мали його батьки, хоча вони і не були самостійними "хазяйнами". Його син Віктор переобладнав літню кухню (9 × 5 метрів) і живе там із сім'єю. Отож у Ганзасів дві маленькі хатки, а від великої залишилися тільки спогади.

Можна припустити, що ці внутрішньосімейні переселення мають досить важливе семантичне навантаження. По-перше, тут є чисто психологічний момент зміни поколінь: старі віддають своє місце молодим. Але, зауважимо, тільки у тому випадку, коли за старими стоїть родова традиція — велика оселя. За інших соціально-економічних умов, звісно, молоді подружжя будували б собі нові хати, але коли це неможливо, виникає потреба знаково закріпити "перехід функцій", причому опозиція "старе — нове" заміщується опозицією "велике — маленьке".

Якщо до революції "простір" зміївських шведів вміщував у собі все село Старошведське, відділене від німецьких колоній випасами та балкою, то тепер цей "простір" зменшився до кордонів сімейного подвір'я, але він продовжує будуватися за законами мікрокосмосу, традиційними для етнічної групи, хоча це і призводить до зовнішніх змін у матеріальній культурі. Так можна зробити висновок, що архетипові моделі етнічного розвитку інколи мають перевагу над сталими архетиповими моделями відокремлення "свого" світу від "іншого", що має два втілення: світ, де живуть "сусіди" за іншим, але все ж за розпорядком, і антисвіт, хаотичний по відношенню і до "нас", і до "сусідів" (це там, де "проп'ють весь Союз").

Мальовничою подробицею зміївського побуту є суцільні кам'яні огорожі старих шведських і німецьких садиб. Вони характеризують колишні колонії і на Одещині, і під Херсоном, у селищі Зеленівка. Переселенці з різних куточків України або Білорусі, що тепер живуть у таких місцях, не займають огорожі. Вони допомагають створити психологічний комфорт, відокремитися від великого хаотичного світу. У Зміївці так виглядає ціла колишня Старошведська вулиця, проїжджа частина якої наче просіла, вгрузла в землю, як нічия територія, зате за огорожами — впорядковане життя, де навіть мова відрізняється від "вуличної".

При мінливості такого важливого образу як "дім", тенденції до консервації культури не зникли зовсім. Мова як засіб комунікації і як скарбниця архетипових образів виконала тут свої функції до кінця. Відірвані від метрополії у XVIII столітті, зміївські шведи говорили і продовжують розмовляти старошведською мовою, яка суттєво відрізняється від сучасної. Здається, що вперше по-справжньому вони усвідомили ці розбіжності, коли виїхали у 1929 році до Швеції. Тепер дебатам про шведську мову у Зміївці може позаздрити український "лінгвіст". Так, Еміль Нурберг безперечно гордий тим, що розмовляє старошведською: "У нас тут свій діалект". Сім'ї Нурбергів, Мальмасів та Аннасів віддають перевагу релігійній службі старошведською мовою у власному виконанні, ніж службі у щойно відбудованій німецькій лютеранській церкві. Невтомний опонент Еміля Арнольд Ганзас пояснює: "Язик, він одинаковий. Но є літературний і старошведський. Я по-літературному разговаріваю, а Еміль по-старошведському. Старошведський — це так, домашній". Мова, яка дійсно об'єднує всіх шведів Зміївки — типовий південний суржик, який відрізняється від суржика німців, які мають інакший акцент, більше орієнтуються на російську мову і, як для старшого покоління, роблять більше помилок в граматичному узгодженні.

Шведи, з якими ми зустрічалися, зазначають, що старошведською вони розмовляють у сім'ї, а сучасною шведською намагаються спілкуватися з приїжджими зі Швеції гостями. В обох випадках потрібна комунікативна ситуація, яка і вирішує вибір.

Розмовляючи з нами шведи вживали суржик, який тяжів до російської, коли предмет розмови був "офіційний" ("У меня есть статистика. А есть и плохая статистика"), або ж, коли мова заходила про життя взагалі, вживали українські розмовні ідіоми: "Шведи, а бачите, що немці робили. Пенсії пропали два года. Ганяли мене у Германію", "Ой, я робив у колхозі, день і ноч на степу. І з косарки не злазив", "У мене воно дранковано все".

Почуття "шведськості" виникає і підтримується не тільки і не стільки завдяки мові. Воно проявляє себе у системі окремих знаків. Цікаво, що в одязі вони притаманні чоловікам, а не жінкам. Вони дуже полюбляють жилети та особливого скандинавсько-німецького крою шапки. Херсонський фольклорист, викладач музичного училища Віктор Іванович Кисіль якось влаштував фестиваль етнічних фольклорних колективів, де з успіхом виступили і зміївські шведи. В селі і досі про це згадують. Але один з солістів шведського фольклорного ансамблю з не-

задоволенням зауважив, що його вбрали у короткі штани-кюлоти, яких ніхто вже за пам'яті його батька у Старошведському не носив. Він вперше їх побачив 1929 року в глухій шведській провінції. Якщо ще є таке ставлення до "шароварного стилю", то можна не вболівати за "справжність" народної традиції.

Разом з тим "шведськість" підтримується в останні роки і відновленими вільними контактами з родичами за кордоном. Період культурної ізоляції закінчився. У хатах на почесних місцях — портрети шведського короля і королеви, як відкрита декларація своєї етнічності. Це досить принципово у такому багатонаціональному селі як сучасна Зміївка.

Провидіння звело тут людей, які пережили вимушене переселення або депортації. Більшість українського населення — так звані "бандери", для яких національна свідомість не була пустим звуком. Конфліктів на національному грунті тут не виникало: "Ти бандера, так бандера, а я швед, ну то й що?" Зате жовто-синій прапор у Зміївці було піднято відразу після того, як він з'явився у Києві, що абсолютно налякало обласне керівництво.

На початку 1990-х років у Зміївці сталися події, що зробили це село знаменитим. Тут було відновлено колишню шведську кирху, яка стала українською автокефальною церквою, однією з перших на Херсонщині. Кошти на реконструкцію збирали у Швеції, ікони, підсвічники, лампади, панікадило принесли переселенці з Берегів, Наново і Лодино. Все це вони вивезли із своїх греко-католицьких храмів. Деякі речі були віддані раніше у дерев'яну козацьку церкву Берислава, але знову повернулися до Зміївки. Тут з'явилася, наприклад, ікона Ченстоховської Божої Матері, така нетипова для Півдня України. Своє місце зайняв також лютеранський хрест зі Швеції, і церква стала використовуватися для подвійних богослужінь.

Тепер тут проходять і богослужіння шведською мовою, на які спеціально приїздить із Швеції пастор. Цікаво, що під час лютеранської відправи віруючі обох конфесій сидять, під час православної — всі стоять. Для священика отця Олександра Квітки немає проблем із конфесійними розбіжностями. Завдяки тому, що маленька шведська громада спромоглася знайти кошти на реконструкцію храму, у селі почалося своєрідне змагання. Якщо під час нашої першої експедиції 1994 року німці-лютерани проводили пасхальне богослужіння у приміщенні дитячого садка, то в травні 1996 вже було відкрито реставровану лютеранську церкву, де відправляє служби німецький пастор. Між українським приходом і німецьким почалося "змагання за шведів", частина яких тепер ходить до німецької церкви. Український церковний староста М. В. Гавриляк запевняє, що в естонській лютеранській церкві він бачив ікони, тож, мабуть, так і в Швеції, тому скромність інтер'єра німецької зміївської церкви не відповідає шведській традиції.

Для самих же шведів ходити до церкви — ще не показник доброчинності і праведності, як і для більшості жителів села. Головне — мати Бога у душі. На наш погляд, будь-які спроби виділити етнічність за віросповіданням будуть перенесенням на хибний грунт старої ідеї визначення національності за релігією. Історично це мало місце в ідеології російської православної церкви, було в ісламі і є в іудаїзмі, але для протестантів не мало сенсу.

Зате важливими нам здаються свідчення жителів села не шведської національності про своїх сусідів. Працівник сільради Тереза Іванівна Мошенецька, українсько-польського походження, відзначає: "Говорят в народу, что шведы, немцы и евреи — это очень дружный народ. Если кто-то умрет, — собираются все шведы до единого, все идут на похорон". І вона розповіла нам про те, як майже вся шведська громада їздила аж до Нової Каховки, на поховання за лютеранським обрядом трагічно загиблого молодого шведа.

Цікаво, що саме похоронні ритуали виділяють змїівських шведів. Виникає думка про те, що громада до останньої хвилини хоче протистояти хаосу потойбічного світу. Це підтверджується також фактами про хрещення дітей, на яке наважувалися навіть у сталінські часи: людина повинна прийти на цей світ як у мікрокосмос, а не як у хаос.

На тлі таких семантичних зв'язків весільні обряди вражають своєю уніфікованістю. Перша причина — тепер майже немає чисто шведських молодих пар. Друга — у Зміївці, де на весіллях гуляє по півсела, склалися свої традиції. В їх основі — південноукраїнський обряд з рушниками, короваєм для молодої, уквітчаним зеленими гілочками і короваєм для молодого з високими печеними стоячками. Обов'язковою на другий день є лапша, як правило, бувають і "цигани" — карнавал з перевдяганнями, навіть коли суворий батько-швед проти тривалого "перепою з продовженням".

Староста, який веде весілля, це вже майже професія. Найпопулярнішими є старости з західноукраїнських переселенців — Михайло Бонк та Степан Миколайович Моцьо, що старостують по всьому селу.

"Українізація" зміївського весілля, можливо, спирається на те, що архетиповий зміст цього обряду, пов'язаний також із семантикою переходу із світу (рідний дім) до антисвіту (дім чоловіка), нівелювався під впливом, по-перше, протестантизму, по-друге, переваги патріархальних поглядів, які, до речі, притаманні і західним українцям. Тому на весіллі головне — не оплакування молодої, а "розпорядок", "щоб всім весело було".

Так, спробувавши проаналізувати деякі факти з історії і сучасного життя зміївських шведів та їх оточення, ми зустрілися не тільки з проблемою етнографічного опису ("чи є ще шведи на Херсонщині"), а й з глибокими питаннями теоретичного плану. Зібрані матеріали дозволяють стверджувати, що тенденції до етнічного самозбереження охоплюють не тільки зовнішні ознаки, матеріальне втілення світобачення, а й моделі розвитку цього світобачення, головна з яких спрямована на те, щоб створити свій власний мікрокосмос, зберегти його і передати наступним поколінням навіть тоді, коли він з "великого" перетворюється на дуже локальний і "маленький".

Ганна Чумаченко

Херсон

[1] Історія міст і сіл Української РСР. Херсонська область. — К., 1972. — С. 187.

[2] Матеріали експедицій до с. Зміївки Відділення історико-культурних проблем Півдня України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ 3—9 квітня 1994 р. (Г. А. Чумаченко) та 17—18 вересня 1996 р. (Г. А. Чумаченко, Г. В. Позняк, Н. Ф. Тимченко).
Інформанти: Е. С. Нурберг, М. Г. Нурберг, А. Г. Ганзас, Л. Я. Ганзас, Э. С. Мальмас, А. С. Мальмас, М. В. Гавриляк, Т. І. Мошанецька, о. Олександр Квітка, преп. Фолькер Пфюллер (1994).

[3] *Скальковский А. О.* Опыт статистического описания Новороссийского края. — Ч. 1—2. — Одесса, 1850. — С. 255—260. Див. також: *Дружинина Е. И.* Северное Причерноморье в 1775—1880 гг. — М., 1959; *Кабузан В. М.* Чисельність та національний склад населення Новоросії в 60—80-х роках XVIII ст. // Український історико-географічний збірник. Вип. 1. — К., 1971. — С. 135—150.

[4] Michel de Certeau. Heterologies. Discourse on the Other. — Manchester Un-ty Press, 1986.

[5] *Гумилев Л. М.* Этногенезис и биосфера земли. — Л., 1990.

[6] *W. J. Lohman Jr.* The Culture Shocks of Rudyard Kipling. — New-York: Peter Lang, 1990. — P. 16.

[7] *Шелухин С.* Немецкая колонизация. — Одесса: 1915. — С. 10.

НАРИСИ, ЕТЮДИ

ВИДАТНИЙ ДОСЛІДНИК УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ

Виповнилося 85 літ Вікторові Петровичу Самойловичу, докторові мистецтвознавства, професорові, почесному членові Української Академії архітектури, одному з наукових фундаторів Музею народної архітектури та побуту України, найавторитетнішому знавцеві нашого народного будівництва.

В його особі щасливо поєднались архітектор-художник, інженер-проектувальник, аналітик-мистецтвознавець. Він тонко відчуває та вміє розкрити для непосвячених не тільки принадність силуету, фасаду, декору, а й досконалість конструкції, красу технічного прийому, технологічного ефекту, що в народному мистецтві часто є водночас і засобами художнього вираження.

Унікальність творчого доробку В. П. Самойловича — в довголітньому сполученні історико-дослідницької праці з безпосередньою участю в проектуванні зразкового житла для сучасного села [1] та з постійною педагогічною діяльністю. Відтак проекти, створені під керівництвом або за участю В. Самойловича, завжди базувалися на оптимальних, освячених регіональною традицією засадах об'ємно-просторових і конструктивно-художніх рішень, передбачали композиційні варіанти, альтернативний вибір будівельних матеріалів і конструкцій, давали простір для власної творчості забудовника в оформленні свого будинку [2].

Завдяки досконалості цих проектів і відповідності їх актуальним запитам народу, вирішувалося історичне соціокультурне завдання швидкого поліпшення умов життя мільйонів українців. Темпи приросту сільського житлового фонду були в Україні 1960-х років найвищими в світі. При цьому в нових умовах продовжувалася, що дуже важливо, традиція української народної архітектури з усіма притаманними їй ознаками регіональної специфічності та особистісної спонтанності, створювалися передумови для примножування національних художніх надбань високої естетичної цінності.

Вікторові Петровичу чи не першому вдалося майже вичерпно систематизувати й розкрити багатоплановий мистецький зміст українського народного житла XIX — XX ст. в усьому його жанрово-видовому й регіональному розмаїтті. Внаслідок цього народне побутове будівництво постало рівноправною складовою українського фольклору, не менш багатою, ніж пісенна, музична, словесна творчість. Ним також уперше осмислено в естетичному плані й описано численні нові декоративні напрямки та прийоми, що з'являлися, своєрідні в різних регіонах, буквально на наших очах — у 1940-і, 50-і, 60-і й наступні роки, і через свою побутову звичність сприймалися передусім фактами етнографії, а не мистецтвознавства.

Важливо відзначити плодотворність вивчення пам'яток народної архітектури під кутом зору оптимізації сучасного сільського будівництва. Саме цей аспект домінує у науковій творчості В. П. Самойловича і неоціненними є його заслуги в доборі, аналізі та популяризації й запровадженні в практику перспективних методів і прийомів із спадщини майстрів минулих поколінь, які не вичерпали свій культуротворчий потенціал у наші дні. Кільканадцять альбомів і книг з української народної архітектури, щедро ілюстрованих виразною графікою та прекрасними художніми фото В. П. Самойловича [3], зняті під його науковим керівництвом документальні фільми [4] містять матеріал, який іще довго використовуватиметься практиками й істориками народної творчості, репродукуватиметься самими народними будівничими при спорудженні жител і гос-

подарчих приміщень. Більше того, розмаїтість і естетичне багатство селянського житла України другої половини XX ст. можна багато в чому завдячувати надзвичайно ефективній діяльності повоєнної Академії Архітектури України, та створених на її базі установ, що виховували високопрофесійні кадри фахівців, серед яких В. П. Самойловичу належить одне з найпочесніших місць.

У творчому становленні майбутнього мистецтвознавця-етнолога багато важили враження дитячих літ із Прилук на історичній Полтавщині, де він народився 4 вересня 1911 року в родині залізничого службовця, репресованого 1937 року й потім реабілітованого посмертно Петра Олександровича Самойловича, що полюбляв на дозвіллі малювати, зокрема, великі копії з картин Саврасова і Шишкіна, та ін. Мати, Антоніна Павлівна Самойлович із роду Паляниць, померла в Києві 1945 р. Брат її сестри працював редактором у видавництві "Брокгауз і Ефрон". На старій сімейній фотографії поруч із малим Віктором — його прабабуся, що розповідала правнукові про зустрічі з Тарасом Шевченком, який малював її, гостюючи в маєтку Тарнавських у сусідній Качанівці.

1928 року В. Самойлович закінчив у Прилуках семирічку, а 1932-го — дорожньо-будівельний технікум у Черкасах. Спеціалізувався в переміщуванні мостових ферм, працював на будівництві залізничного мосту через Рось у Корсуні (1932—1934), а в 1934—35 рр. на будівництві київського вокзалу під керівництвом майбутнього академіка архітектури Олександра Матвійо-вича Вербицького, що був згодом його незмінним науковим керівником. 1934 року Самойлович поступив у Києві на Вищі технічні курси, звідки 1935 року перейшов на II курс архітектурного факультету Київського інженерно-будівельного інституту, який закінчив з відзнакою 1940 року (керівник дипломної роботи — Володимир Гнатович Заболотний) і поступив тоді ж до аспірантури при КІБІ.

Трансформації В. Самойловича з техніка на архітектора сприяв "щасливий" випадок — місячний карантин 1932 року за підозрою в захворюванні на кір, під час якого він виконав, за прикладом батька, копію рєпінських "Запорожців" на аркуші ватмана й виявив при цьому неабиякі мистецькі здібності. 1936 року познайомився з Петром Федоровичем Костирком, а через нього — з Василем Григоровичем Кричевським, які й спрямували його в науку.

По війні (у війську не служив через хворобу) В. Самойлович продовжив навчання в аспірантурі (1944—1946) й працював одночасно в Академії Архітектури України. 1945 року вийшла друком перша праця Віктора Петровича "Нова оселя" в співавторстві з Ісидором Якимовичем Грабовським. 1947-го захистив дисертацію кандидата архітектури на тему "Народне житло Поділля".

Наукові роботи В. П. Самойловича 1950—60-х рр. зосереджувалися навколо проблеми використання досвіду класичної народної архітектури в сучасній забудові села. 1961 року з'явилася безпрецедентна в УРСР фундаментальна книга обсягом 35 авт. арк. "Народна творчість в архітектурі сільського житла", що лягла в основу його докторської дисертації (захищеної 1968 року в ІМФЕ АН України) та започаткувала напрям, у якому, протягом наступних десятиліть плідно працював ювіляр і ряд його учнів — докторів і кандидатів наук — Зоя Гудченко, Зоя Мойсеєнко, Зоя Петрова, Леонід Прибєла, Марина Стрyнка, Юрій Хохол та ін.

В. П. Самойлович розробив ряд навчальних курсів і програм з української народної архітектури для Київського інженерно-будівельного інституту (1944—1947), Київського художнього інституту (1947—1951, 1965—1990). До речі, він був серед тих двох—трьох викладачів, які викладали українською мовою.

Здобутий досвід поставив В. П. Самойловича в коло провідних авторів синтетичних етнологічних праць, атласів, його призначають головним консультантом організованого 1969 року Музею народної архітектури та побуту України, де він працював за сумісництвом над розбудовою експозицій, відмовившись од належної зарплатні.

Народознавці України знають Віктора Петровича як доброзичливого порадника, вимогливого та конструктивного опонента, що завжди заохочує молодих колег, максимально підкреслюючи позитивні риси їхніх праць і водночас об'єктивно й тактовно, ненав'язливо і необразливо, відзначає те, що потребує вдосконалення.

Своєю довголітньою діяльністю В. П. Самойлович довів, як багато може зробити фахівець і за несприятливих обставин, помножуючи свій талант на працелюбність, принциповість і компетентну відданість справі. У його доробку близько ста праць, вагомих і за змістом, і за об'ємом. Обліком своєї наукової продукції Віктор Петрович не займається, тому наводимо нижче складений нами перелік, який іще потребуватиме доповнень і уточнень [5].

Не полишає маститий професор активної діяльності й на дев'ятому десятку літ: опонує дисертантам, консультує, завершує незакінчені праці. Матеріалів для них зібрано не на одне життя. На полиці Віктора Петровича вишикувались уже змакетовані ним особисто й готові до друку майбутні

видання з різних аспектів української народної архітектури.

Побажаймо ж Вікторові Петровичу Самойловичу здоров'я й снаги здійснити все задумане, хоча це й так важко в наші дні. Та, сподіваймося, шановний патріарх українського етномистецтвознавства ще не раз відчуватиме радість від справді добре довершеного діла.

Київ *Тамара КОСМИНА, Михайло КРИВОЛАПОВ, Михайло СЕЛІВАЧОВ, Марина ЮР*

[1] Упродовж 1950—60-х рр. В. П. Самойлович брав участь у складанні програм проектування сільського житла й у розробці типових проектів, за якими в селах України споруджено велику кількість житлових будинків. Це, зокрема, проекти для лісостепу й півдня України (1951, 1955 рр.), серії типових проектів № 181 (1958), № 346 (1959), № 396 (1961), а також ряд експериментальних будинків.

[2] Остання засада пізніше знайшла застосування при спорудженні житлових масивів у деяких західноєвропейських містах.

[3] Тисячі його рисунків, акварельних замальовок і фотографій, як неодноразово відтворюваних у літературі, так і ще не публікованих — заслуговували б окремого розгляду, настільки ідеально поєднані в них документальна фіксація пам'ятки з авторською мистецькою неповторністю.

[4] "Народне житло на Карпатах" (Київ, ЗНДІЕП, 1965) і "Так будують на Закарпатті" (Київська студія документальних і хронікальних фільмів, 1966).

[5] У цей перелік не включено газетні статті та деякі публікації, що популяризують типові проекти житла для колгоспників 1950—60-х рр.

ПЕРЕЛІК ОСНОВНИХ ПРАЦЬ З НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ В. П. САМОЙЛОВИЧА

Новые народные приемы декоративного убранства в архитектуре жилища УССР // Сов. этнография. — 1957. — № 3. — С. 44—56.

Поліхромія в архітектурі народного житла // НТЕ. — 1957. — № 3. — С. 112—126.

Українське селянське житло та господарські будівлі (XIX — початок XX ст.). — В кн.: Нариси історії архітектури Української РСР. Дожовтневий період. — К.: Вид-во л-ри з будівництва і архітектури, 1957. — С. 232—253.

Вітряки. Віконниці. Ворота. Комори. Коник. Лиштва. Льох. Мисник. Народна архітектура. Причілок. Сволок. Стеля. Стріха. Тин. — В кн.: Українська радянська енциклопедія. — К.: УРЕ, 1959—1963.

Сільське житлове будівництво в Українській РСР. — К.: Держбудвидав УРСР, 1960. — 192 с. — Загальна редакція М. Коломійця, В. Самойловича.

Народна творчість в архітектурі сільського житла. — К.: Держбудвидав УРСР, 1961. — 342 с.

Українське селянське житло та господарчі будівлі початку XX ст. — В кн.: Нариси історії архітектури Української РСР. — К.: Держбудвидав УРСР, 1963.

Застосування місцевих матеріалів на спорудженні жилих будинків у селах Закарпаття // Сільське будівництво (Київ). — 1964. — № 6. — 0,45 друк. арк. — Співавтори З. Мойсеєнко, Ю. Хохол.

Українське народне мистецтво. Живопис. — К.: Мистецтво, 1967. — Упорядник розділу "настінний розпис" (повоєнні роки).

Сучасне народне житло на Закарпатті // НТЕ. — 1968. — № 5. — С. 16—22.

Архитектурно-строительное районирование сельского жилища в Украинской ССР и Молдавской ССР. — Киев: Издат. отдел КиевЗНИИЭП. — 1971. — 31 с., 73 листа карт и чертежей. — Руководитель работы; соавторы В. Жиздринский, З. Моисеенко, З. Петрова.

Українське народне житло (кінець XIX — початок XX ст.). — К.: Наук. думка, 1972. — [56 с.].

Народная архитектура Украины (типологические особенности и приемы художественного решения жилища). — В кн.: Monumentorum tutela. Ochrana pamiatok. 9. — Bratislava: Obzor, 1976. — С. 345—356.

Народное архитектурное творчество. По материалам Украинской ССР. — Киев: Будівельник, 1977. — [232 с.].

Основні особливості формування музею народної архітектури та побуту України // Пам'ятники України. — 1980. — № 3. —

Народное архитектурное творчество Украины. 2-е изд., переработанное и дополненное. — К.: Будівельник, 1989. — 344 с.

Українська народна архітектура. Авторські малюнки до фундаментальної монографії, що готується до видання. — В кн.: З історії Української Академії архітектури. — К., 1995. — С. 15—38.

РУКОПИСИ Й ПІДГОТОВЛЕНІ ДО ДРУКУ ОРИГІНАЛ-МАКЕТИ

Народное жилище советского Закарпатья. — Киев, 1967. — [34 с.], илл. — Рукопись (Киевский зональный НИИ экспериментального проектирования. Институт искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Рыльского АН УССР).

Народне житло. — Розділ до колективної монографії "Українці". Рукопис (4 друк. арк.) переданий до вид-ва Наук. думка 1971 р. — Співавтор Г. Стельмах.

Народне житло України. Розділ до "Регіонального історико-етнографічного атласу України, Білорусії та Молдавії", який готувався під егідою АН УРСР. Робота над текстом, ілюстраціями та типологічними картами (обсяг 1,8 друк. арк.) завершилася 1972 р.

Колір у архітектурі українського народного житла. – К.,1975. – Рукопис (1 друк. арк.).

Селянське житло XIX — початку XX ст. Розділ до II тому "Історії архітектури Української РСР". Рукопис (2 друк. арк.) підготовлений до друку 1975 р.

ФОЛЬКЛОРНІ ВЕЧОРИ НА КИЇВСЬКІЙ СЦЕНІ

Вже два роки – з вересня 1994 Український державний центр культурних ініціатив (при Міністерстві культури і мистецтв України) та Всеукраїнське товариство "Просвіта" ім. Тараса Шевченка проводять у Києві народознавчі вечори, які є складовою частиною художньо-мистецького проекту "Відроджені звичаї,свята, обряди та регіональні фольклорні традиції українського народу". Він здійснюється у співдружності з багатьма зацікавленими організаціями, зокрема бібліотеками, музеями, науковими установами, навчальними закладами, професіональними і аматорськими колективами м. Києва і областей, творчими спілками, товариствами, громадськими організаціями, фондами, видавництвами тощо при підтримці інформаційних спонсорів: газет "Вечірній Київ", "Слово "Просвіти", "Освіта", "Говорить і показує Україна", АТ "Обереги".

Ініціатори цих заходів зосереджували увагу не на збірних фольклорних концертах або виступах окремих колективів чи виконавців народного плану, а на цілеспрямованих тематичних програмах з конкретним показом унікальних звичаїв і обрядів, що побутують в окремих селах або відтворені силами ентузіастів за допомогою фахівців. Ці вечори мають суто пізнавальний, а не розважальний характер як це часто спостерігається під час виступів різних "псевдофольклорних" гуртів при проведенні фольк-шоу, театралізованих народних свят тощо.

Майже щомісяця перед зацікавленою аудиторією розгорталися дивовижні і напрочуд мудрі дійства, якими наші далекі предки вславляли Сонце, Воду, Вогонь, Землю. У затишному приміщенні Київського міського Будинку вчителя оживали колись улюблені народом, але тепер забуті свята: "Весілля Свічки", Колодія, "Дівочої Долі", "Вулиці" "Входини".

Глядачі мали змогу познайомитися з такими звичаями як: "вибілювання полотна" (Чернігівщина), "благословіння на Весну" (Черкащина), плачі на могилах (Рівненщина), символічна оранка з плугом — "гойкання" і вшанування Василя (Тернопільщина), Новорічна толока (Буковина), Великоднє ринлзування і парубоцькі ігри (Львівщина).

До речі, Інститутом підвищення кваліфікації працівників культури і мистецтв здійснено відеозапис всіх цих програм. На матеріалах обрядових вечорів навчаються не тільки наші працівники культури і освіти, а й українці з діаспори.

Зміна кожної пори року у давнину відзначалася урочисто і піднесено величальними піснями, ритуальними танками і молитвами. Наші предки із обрядів не робили розваги та веселощів; вони шліфували і удосконалювали своє духовне багатство протягом тисячоліть. Фрагменти цих культових свят дійшли до наших днів, хоча і в дуже видозміненому вигляді.

По-своєму побачили і відтворили свята Сонячного Кола у їх образно-символічних дійствах учасники самобутнього колективу "Оріяни" Тальнівського будівельно-економічного коледжу з Черкащини на чолі з директором місцевого Музею історії хліборобства, редактором районного народознавчого зісника "Світовид" В. Мициком і художнім керівником Т. Жученко.

Справжнім відкриттям для багатьох став і народний обряд "входини" (новосілля), показаний киянам на вечорі "Щасти жити в новій хаті". Тальнівці нагадали глядачам, як колись, а подекуди на Черкащині й сьогодні, батьки прибирали хату для молодого подружжя, як вносили діжу з тістом, шоб зростав у них достаток, благословляли хлібом, водою і вогнем на щасливе життя, як жінки обсівали зерном на добро і "шоб відсіяти лихо", як гості обдаровували господарів і пошановували хату: стелю, стіни, вікна, поріг, долівку.

Такій цілеспрямованості можна лише позаздрити — маємо унікальний творчий колектив подвижників, об'єднаних вірою у первозданну народну культуру, які послідовно і наполегливо здійснюють свій задум: віднайти й повернути народові його ж власні втрачені духовні надбання.

Надзвичайно багатим за змістом, красою, імпровізаційністю, різноманітністю форм і пісенного матеріалу в народному календарі українців є зимовий обрядовий цикл. Однак з

Фінал свята Маланки у київському концертному залі Золоті Ворота. Січень, 1996.

року в рік і на сценах, і з телеекранів ми бачимо не справжнє українське Різдво — Коляду, а якийсь його звульгаризований суржик.

Тим часом колядки — це не концертні номери, не "ходяча радість", а дивна, велична містерія. Слід відмовитися від їх пародійного "ковбасного" пафосу, бо колядники — це посланці Сонця і служителі Всевишнього на землі. Необхідно відходити від самодіяльної інтерпретації, надмірної театралізації цих святочних дійств і повернути колядникам як світославцям їх первинне значення і зміст.

Несподіваним і незабутнім для багатьох своєю неординарністю, змістовністю, щирістю став благодійний фольклорний вечір "Свято Маланки", проведений напередодні Старого Нового Року — Василя у київському концертному залі "Золоті ворота". На цьому вечорі не було Діда Мороза і Снігуроньки, Буратіно і Снігової Королеви, клоунів і масовиків — постійних персонажів новорічних вистав — штучних і надуманих, непритаманних українській зимовій святковості. Головні діючі особи, як і в кожній сім'ї, — Господар і Господиня, їх діти. І були проведені обов'язкові обряди Щедрого вечора: обкурювання подвір'я і хати, кроплення свяченою водою кутків і всіх членів родини, їх обхід навколо столу, молитви до Дідуха, запрошення живих і духів предків на Щедру Вечерю.

Цікаву програму "Різдво на Тернопіллі" привезли до Києва учасники молодіжного культурно-просвітницького товариства "Вертеп". Те, що робить у Тернополі цей талановитий колектив, у складі якого і студенти, і вчителі, і працівники різних установ міста, — можна вважати і науково-дослідницькою, і мистецько-творчою, і просвітницько-пропагандистською діяльністю. Сотні звичаїв, обрядів, пісень, танців зібрали і записали молоді ентузіасти у селах рідного краю, а потім обережно перенесли на сцену, майстерно і точно відтворили їх (керівники П. Шимко і Т. Гребеняк).

Яких тільки гаївок не знають учні Дашавської середньої школи на Львівщині. Це: "Посаджу я грушечку", "Ой чия то гуска", "Скакали дикі кози", "Довгої лози", "Ой на горі корито", "Ой до Львова доріженька" та десятки інших, яких навчили їх бабусі або старші жінки. Створений у 1992 році з ініціативи молодого фахівця-біолога, випускника Львівського державного університету В. Грицика, фольклорно-драматичний гурт "Сузір'я" поставив собі за мету відродити і популяризувати незаслужено забуті обряди та звичаї Галичини, зокрема свого регіону — Стрийщини. В результаті наполегливої пошукової роботи, опитувань старожилів навколишніх сіл, консультацій з фахівцями зі Львова були підготовлені фольклорні програми: "Радуйся, Миколаю, великий чудотворче", "Запусти", "Шутка б'є, не я б'ю", "Галицька вулиця" та ін. Два роки тому колектив успішно виступив у Києві, де показав відроджене "Свято Дівочої Долі" (Катерини). А на Міжнародному фестивалі дитячого фольклору "У Галицькому колі", організованому влітку 1995 року з ініціативи відомої естрадної співачки, народної артистки України Оксани Білозір, дашавські школярі за свою роботу "Великодні забави" отримали диплом I ступеня. Їх і було показано у Києві.

Учасники фольклорного гурту Тальнівського будівельно економічного коледжу Черкаської області на святі "Щасти жити в новій хаті" (народний обряд входини). Листопад 1996 р. Київський міський будинок вчителя.

Колектив обирає тернисту дорогу пошуку, пізнання, поглибленого вивчення скарбів народної мудрості і робить це з дитячою щирістю, але з дорослою майстерністю.

Концепція просвітницьких заходів насамперед передбачає широке знайомство з відтворенням обрядів, фрагментів свят, звичаєво-побутових традицій, має на меті розкриття глибинного значення народної культури українців, а отже їх світобачення, вірувань, міфології — і це різними формами і за допомогою різних художніх засобів. Тому увагу організаторів вечорів привертають лише ті колективи, творчий потенціал яких відповідає ідеї певної мистецької акції.

Одним з таких є "Кралиця" — унікальний і єдиний в своєму роді міський гурт, який глибоко вивчає і виконує фольклор українського Полісся, причому у притаманній для його жителів манері, на їх діалекті і у власному старовинному домотканому одязі. Учасники ансамблю — викладачі і студенти Київського державного інституту культури, багато хто з них родом з сільських співочих родин, так само, як і їх керівник Іван Синельников.

"Кралиця" прагне познайомити сучасників з животоками народної музики. Її творчість є показовою для багатьох колективів, як сільських, так і міських, які працюють на етнографічному матеріалі, але використовують в основному лише його поверховий шар. Проте зовнішніх етнографічних особливостей зовсім недостатньо для правдивого показу дійства. Адже обряд, звичай — це не лише реліктове явище народного життя, не поверхове зображення побуту, а глибоке осмислення народної душі.

Таке природнє спілкування з живою традицією і здійснює "Кралиця", допомагаючи зрозуміти красу пісні, мудрість її творця, закодовану символіку рухів, жестів, малюнків танцю, обрядових дійств.

Найцікавішим, на наш погляд, в репертуарі "Кралиці" є весняно-літній календарний цикл. У її виконанні особливо приваблював реліктовий обряд "Водіння Куста на Поліссі", що зберігся лише в деяких селах північних районів Рівненщини, і був включений до програми свята "Ой зав'ю вінки та на всі святки".

Крім календарних свят, увагу організаторів привернули події, не пов'язані з якоюсь порою року. Це родинні звичаї і обряди. За ініціативою заступника начальника Вінницького обласного управління культури — етнографа Світлани Творун кияни побачили етнографічну програму, в якій було відтворено родини, хрестини, похрестини, потретини. Справжня баба-бранка (повитуха) Ганна Филимонівна Коваль разом із своїми односельцями, об'єднаними у фольклорний гурт "Брикса" (с. Бохоники Вінницького району), розповіла і показала обрядові дії, замовляння, застереження щодо породіллі, немовляти, а також давала поради як обирати кумів, хрестити дитину, що при цьому говорити і дарувати. Разом з київським дитячим фольклорним гуртом "Дай, Боже" (керівник О. Мельник) подоляни провели вечір "Щоб було дитя щасливе, щоб було дитя

вродливе", який для багатьох присутніх став справжнім одкровенням.

За народними віруваннями, покровителем народження на Землі був всемогутній бог Род, який опікувався і родиною, і родом, і народом, і природою. І сьогодні родильні звичаї, що об'єдналися у кількаденний обряд, в своїй основі зберігають глибоку старовину і так само, як і в усі часи, вводять дитину в життя і родину, прилучають до свого роду. Недарма і в пісні співається: "Да нема древа ряснішого над калину, да нема роду ріднішого над дитину".

У проведенні цих просвітянських заходів виробилася певна система, вималювався свій стиль із змістовним коментарем, залученням до дійства глядача і обов'язковим вшануванням учасників вечорів. Насамперед перевага надається сільським фольклорним гуртам — яскравим носіям місцевої традиції з різних регіонів України. Проте залучаються також талановиті народні виконавці з Києва — театр фольклору "Берегиня", гурти "Кралиця" і "Любисток", наймолодші виконавці — дітки з ансамблів "Дай, Боже", "Медуниці", "Мандрик".

Постановників консультують фахівці — етнологи, фольклористи, мистецтвознавці. Під час обговорення і дискусій, що проводились після кожної зустрічі, підкреслювалося, що ініціатива Центру та "Просвіти" заслуговує всілякої підтримки. Адже в народній культурі ще багато незвіданого, яке раніше не було можливості широко показувати, а тепер слід пропагувати спільними зусиллями і усіма можливими засобами. Ось як оцінює вечори Л. Ященко, кандидат мистецтвознавства, лауреат Державної премії ім. Т. Г. Шевченка, керівник фольклорно-етнографічного хору "Гомін": "Бурхливий науково-технічний прогрес робить своє і не дає нам особливих надій на повернення старого. Проте навіть якщо деяким народним звичаям судилася доля музейних реліквій, то і в такому разі зусилля по їх збереженню й відтворенню заслуговують на всіляку підтримку, бо це важлива, невід'ємна частина нашої самобутньої культури і духовності. І чим достовірніше буде це відтворення, тим більшою буде його вартість. Отже, слід усе брати з життя і менше додавати від себе. Хай це буде скромно і не дуже виграшно із сценічного боку, але то не біда. Головне в тому, щоб ми могли з повним правом заявити нащадкам: ось так воно колись було, так жили й діяли наші далекі предки" (Газ. "Хата", 1997, 2 лют.).

Наполегливо і цілеспрямовано, попри всілякі труднощі — обмаль коштів на проведення і відрядження колективів, психологічний пресінг шанувальників лише комерційних, а не благодійних фольклорних акцій, відсутність фінансової підтримки з боку Міністерства культури і мистецтв — організатори вечорів не зупиняються на досягнутому, а щоразу дарують глядачам усе нові і нові відкриття, не повторюючись і не дублюючи інших. Адже роботи вистачить усім на багато-багато років.

Сьогодні найважливіше завдання науковців, просвітян, народознавців полягає в тому, щоб повернути із забуття реліктові фольклорні і обрядові пласти, які ще десь побутують. Треба шукати їх коріння, поновити, описати ці прадавні, ще дохристиянські дійства, по можливості зафіксувати їх і показати широкому загалу. Відійдуть старші люди і ми втратимо останні краплини цих збережених у їх пам'яті — пісень, танців, звичаїв.

Проведенням вечорів на сцені, (хоча, можливо, це не найдосконаліша форма відродження і розвитку обрядотворчості) в центрі Києва, у переповнених залах, досягається ще одна важлива мета — руйнуються ті штампи і стереотипи, що формувалися впродовж останніх десятиліть, негативного ставлення до прадавньої культури українців, і нині ще не повністю канули у небуття. Подібні акції стверджують, що традиційна культура хоч і поволі, але виходить на шлях відродження, а Всеукраїнське товариство "Просвіта" і Український державний центр культурних ініціатив, що їх проводять, стоять на правильному шляху — відновлення і розвитку духовної самобутності. Тому необхідно всіляко підтримати це починання і не втратити довгострокову програму, розраховану не на один рік, що має на меті розширити діапазон народознавчих акцій углиб їх тематичної, жанрової і регіональної орієнтації із залученням оригінальних творчих колективів і виконавців, насамперед носіїв місцевої фольклорної традиції, які самовіддано працюють в галузі відродження національної культури.

Ольга РУТКОВСЬКА,
Вікторія ВАЛЬКОВА

Київ

НАРОДНИЙ РОЗПИС У ВИДАННЯХ КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОЇ ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВОЇ ШКОЛИ

Хатній розпис — один з найстаріших видів народної творчості. Селянське житло вважалось довершеним тоді, коли його спорудження оздоблювалося традиційним розписом. На значній території України уявлення про красу та доцільність, вміння поєднувати окремі декоративні композиції в єдине ціле знайшли відображення у поліхромній орнаментації хати.

В середині XIX — на початку XV ст. народний розпис привертає увагу Д. Яворницького, К. Шероцького, Д. Щербаківського. Вони започаткували збір зразків народного малярства, що склали основу музейних колекцій розпису. Вперше зразки хатнього живопису опубліковано в книзі К. Шероцького "Очерки по истории декоративного искусства Украины" (К., 1914). Окремі дослідження, альбоми, присвячені суто цьому виду народного мистецтва, з'являються в 20-ті роки. Унікальними в українському мистецтвознавстві є книги з розпису, видані Кам'янець-Подільською художньо-промисловою школою (КПХПШ), яка першою з подібних закладів розпочала вивчення та популяризацію народного мистецтва. Зусиллями директора школи — художника, мистецтвознавця, педагога В. М. Гагенмейстера[1], викладачів та учнів у літографічній майстерні закладу було налагоджено видання альбомів, збірок, листівок. Більшість з них грунтуються на етнографічних матеріалах, зібраних на Поділлі під час експедицій.

Природокліматичні умови Подільського Подністров'я сприяли розквіту хатнього малювання. Ніжною гармонією барв, виготовлених з соків ягід і трав, крейди, вугілля та глин, чарують букети, вазони, віночки на фасадах та в інтер'єрах хат. Пісенними мотивами звучать улюблені "зірочки", "півонія", "ружі", "огірочки", "чорнобривці", "ягідки", "барвінок". Мелодія і в назвах сіл — Маківське привороття, Ходоровці, Цибулівка, Гута Морозівська, Слобідка Кульчієвецька, Маків, Верхні Панівці.

Наукову вартість становлять замальовки викладачів та учнів КПХПШ, датовані 1925—1928 роками. У фондах ДМУНДМ зберігаються ескізи розписаних інтер'єрів подільських хат, господарських будівель та окремих мотивів настінного малярства Кам'янеччини. Прагнення до точного відтворення стінопису з урахуванням його специфіки, притаманне цим роботам. Більшість матеріалів супроводжують пояснювальні підписи.

У дослідницьких експедиціях школи брали участь викладачі О. М. Адамович, В. В. Шаврін. Невтомним збирачем скарбів подільського народного мистецтва був В. М. Гагенмейстер. У 1917—1918 роках він виконав перші автолітографії селянських будівель, оздоблених розписом. У монохромній тональності майстерно відтворено розмальований курник (с. Цибулівка, малярка Марія Мандзіровська), комору з розписаним калиновими гілками фризом (с. Ходоровці, малярка Ганна Мазурек). Кожний естамп — є важливим етнографічним документом і водночас мистецьким твором.

12 жовтня 1925 року В. М. Гагенмейстер повідомляв А. Ф. Середі (декану поліграфічного факультету Харківського художнього інституту) про підготовку до друку низки праць, присвячених мистецтву Поділля[2]. Серед них альбом "Стінні розписи на Кам'янеччині", виданий в 1927 році, містить 50 кольорових таблиць. У техніці літографії відтворено як фрагменти настінного малювання, так і завершені композиції, що відповідають різним видам зовнішньої та внутрішньої орнаментації хати. Це — стрічкові, килимові розписи під "шпалер", численні вазони. Дана техніка надає можливість передавати різноманітні світлотіньові градації та якнайкраще відповідає вільній манері хатнього малярства з його фресковою м'якістю фарб. Мотиви хатнього розпису було також опубліковано у виданні "Зразки народного мистецтва на Поділлі" (1927 р.).

Настінний розпис тривалий час вивчав художник, педагог КПХПШ К. І. Кржемінський. Мандруючи по Поділлю, він зібрав та опрацював значний матеріал із настінного малювання та ліпних орнаментів — прикрас фасадів селянських хат. Окреме дослідження було присвячене розписам села Ходоровці (Кам'янеччина) — альбом літографій "Хати села Ходоровці"[2]. Разом з учнями У. І. Кржемінський у 1918—1923 роках обстежив 20 сіл Уманщини, і як наслідок — 5 альбомів зразків народного малювання, що з часом зайняли одне з переважних місць у книзі "Стінні розписи на Уманщині" (1927 р.). Видання складається з 50 кольорових таблиць, виконаних у техніці літографії, та науково опрацьованого нарису. Використовуючи багатий зібраний матеріал автор аналізує техніку хатнього малярства, елементи орна-

ментів, типові мотиви, загальну композицію поліхромії в архітектурі народного житла. Це перше дослідження розписів Уманщини було схвально оцінене в рецензіях співробітників Київського історичного музею ім. Т. Г. Шевченка Д. Маламужа та Т. Мішківської[3]. Мистецтвознавець, директор Харківського музею українського мистецтва С. А. Таранушенко визначив книгу як "цінну, змістовну та цікаву", але, на жаль, "малий тираж 150 примірників робить видання бібліографічною "рідкістю"[4].

У 1930 році видруковано одне з найкращих видань КПХПШ — остання з 70 відомих праць В. М. Гагенмейстера "Селянські настінні розписи на Кам'янеччині. Матеріали до вивчення українського селянського мистецтва 1917—1927 років". Монографія (36 сторінок тексту та 26 ілюстрацій) є підсумком тривалої, багаторічної діяльності по вивченню народного хатнього малярства. Дослідження автора спрямовані на осмислення специфіки розписів у всій сукупності його особливостей. В. М. Гагенмейстер вивчає їх через призму селянського середовища, знаходить відповідники мотивам архітектурного орнаменту — образи усної фольклору, зокрема пісенного, порівнює розпис з іншими видами народної творчості (вишивкою, вибійкою, килимарством). Значну увагу дослідник приділяє виявленню художньо-естетичних властивостей малярства, характеристиці його технологічних особливостей та авторських манер. На сьогодні відомо 136 назв видань КПХПШ[6].

Хатній розпис — один з непоновлюваних видів народного мистецтва. Забілюваний, він відроджувався у видозміненому вигляді, а також зовсім зникав разом з будівлями. Збереглося лише те, що замальовувалось, фотографувалось, калькувалось. Дослідники КПХПШ своїми творчими пошуками, замальовками, науковими працями увічнили велику кількість пам'яток настінного малярства, що на сьогодні надає глибше, грунтовніше досліджувати народне мистецтво, зокрема, хатній живопис.

Обкладинка книги С. Гагенмейстера

Київ *Наталя СТУДЕНЕЦЬ*

1 Мистецтво України // 1997 Біографічний довідник. — К., 1997. — С. 135.
2 ЦНБ, ф. 70, од. зб. 504.
3 *Камінська Л. К.* Короткий життєпис художника К. І. Кржемінського // Подільське братство. 1993. — № 3. — С. 55.
4 *Маламуж Д.* Рецензія // Записки всеукраїнського археологічного комітету. — К., 1930. — Т. 1. — С. 325—330; *Мішківська Т.* Огляд літератури про розпис селянських хат // Записки всеукраїнського археологічного комітету. — К., 1930. — С. 314.
5 *Таранушенко С. А.* Рецензія // Україна, 1929. — № 5—6. — С. 146.
6 *Паравійчук А. Г.* Кам'янець-Подільська художньо-промислова школа // Народна творчість та етнографія. — 1984. — № 1. — С. 85—86.

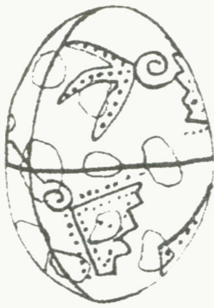
ХРИСТОС ВОСКРЕС!

Побожно звеличали день суботній,
А вдосвіта зібрались і пішли.
І пахощі і миро понесли
На місце страти, де був гріб Господній.

Укривши лиця в сутінки скорботні,
Одним лиш заклопотані були:
Хто б камінь їм важенний відвалив,
Щоб тіло намастити ще сьогодні.

Прийшли і вгледіли: "Його нема,
В печері пустка і вступилась тьма,
Бо янгол білий в головах вартує.
— Не бійтеся! — він радісно сказав, —
Господь шле через мене вість благую,
Що Син Його в сю ніч із мертвих встав.

Наталя Лівицька-Холодна



ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

ОГЛЯДИ ЛІТОПИСУ ЛЮБОВІ НАРОДНОЇ

5 червня виповнюється 100 років з того часу, як у першому народному музеї Кобзаря, так званій Тарасовій світлиці (відкрита в 1884 році), з'явилася книга для запису вражень поетових шанувальників, які приходили вклонитися його священній могилі.

Її появі ми завдячуємо вірному охоронцеві Шевченкової могили, талановитому педагогу, журналісту Василю Степановичу Гнилосирову. Спершу він сам робив записи про відвідувачів, а ті з них, які хотіли висловити своє враження від перебування біля місця вічного спочинку поета, робили записи на сторінках "Кобзаря", що лежав на столі в Тарасовій світлиці, лишали автографи на хресті, на гратках огорожі навколо могили.

І Василь Степанович за порадою такого ж палкого шанувальника Тараса Шевченка, як і він, В. П. Науменка замовляє спеціальну книгу, яка була виготовлена 1893 року. Та, на жаль, з'являється вона в Тарасовій світлиці лише через чотири роки — у 1897 році, тому що місцева влада забороняла зробити це раніше.

Василь Степанович сам і розпочав цю книгу словами Тараса Шевченка (Уривок із послання "І мертвим, і живим..."):

...І всі мови
Славянського люду —
Всі знаєте. А своєї
Дастьбі... Колись будем
І по-своєму глаголать,
Як німець покаже
Та до того й історію
Нашу нам розкаже —
Оттоді ми заходимось
....
Чи так, батьку, отамане?
Чи правду співаю?

Т. Г. Шевченко

А нижче Василь Степанович дописав:

Виливаю свою душу
Твоїми словами...

О. Гавриш

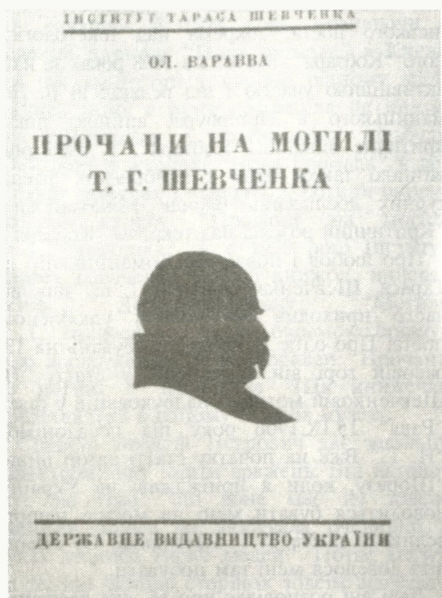
О. Гавриш — це його псевдонім, під яким він, хоч і рідко, але друкувався.

Цілком зрозуміло, чому саме такими словами розпочав він цю першу книгу вражень у Тарасовій світлиці. Адже він бачив, що більшість із тих записів, які робили люди на огорожі, на сторінках "Кобзаря" були зроблені російською мовою. А він дуже любив свою рідну українську мову, що була, за словами його учня Якима Єрмолаєва, його святинею. Тому, починаючи першу книгу вражень такими словами, він ніби націлював Кобзаревих шанувальників робити записи в книзі українською мовою.

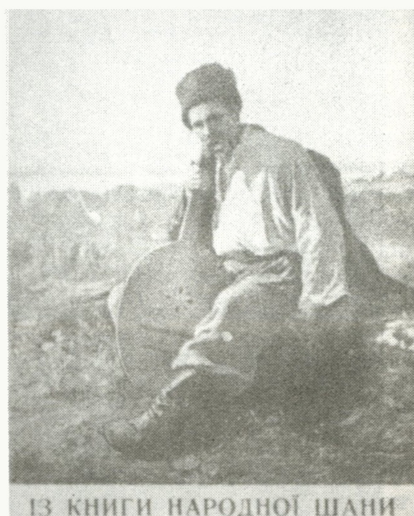
Перегорнувши першу сторінку, на звороті читаємо запис, зроблений іншою рукою: "Зауважимо, що сливе у кожного, хто одвідує могилу нашого національного генія, виникає неначе б потреба занести й своє ймення і сим висловити те почуття, яке обгортає його на сім місці. Не маючи призначення до цього місця, люди відважувалися навіть псувати помника, огорожу, стіни в хаті, "Кобзаря" і т. ін.

Такі відвідини чинили велику шкоду і на багатьох людей наводили сум, що люди наші не вміють шанувати, як треба свого великого пророка. Бажаючи запобігти цьому лихові, уклінно просимо шановних земляків з більшим поважанням відноситись до нашої національної святині, а хто хоче, хай записує своє ймення у сю книгу, що раз у раз лежатиме на столі в Тарасовій хаті".

Підпису немає, а трохи нижче, але вже іншою рукою написано "Камаровський". Зрозуміло, що це прізвище ніякого відно-



Обкладинка книжки О. Варавви



Обкладинка книжки "Із книги народної шани"

шення до вищезгаданого запису не має. Тоді ж хто зробив його? Вдалося встановити, що його зробив не хто інший, як Володимир Павлович Науменко. І це цілком логічно, адже ці два палкі шанувальники великого Кобзаря постійно разом турбувалися про його могилу та Тарасову світлицю.

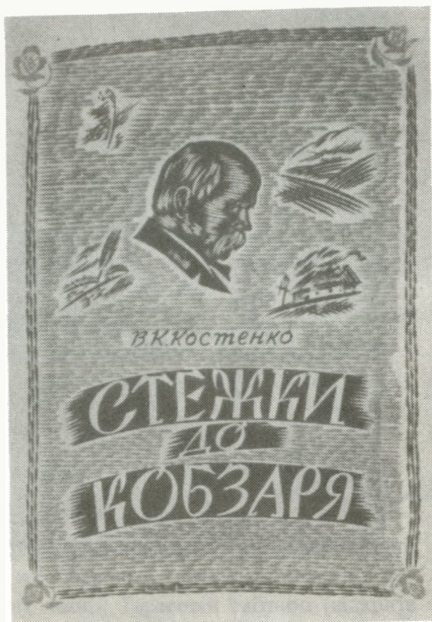
За сто років зібралося понад 70 томів цього своєрідного літопису Тарасової гори. Книги до 1917 року зберігаються в рукописному відділі ЦНБ ім. Вернадського, а книги після 1917 року — в науковому архіві музею Кобзаря в Каневі. Їх сторінки списані різними людьми, в різний час. Перечитуючи ці незвичайні записи, стає зрозумілим, ким був Тарас Шевченко для народу і яка була велика його любов до поета. Але зрідка траплялись записи не зовсім вдалі, беззмістовні. І це, звичайно, викликало обурення у Кобзаревих шанувальників. Про окремих із них мені і хотілося б сказати.

Першим, хто звернув увагу на невдалі записи у першій книзі вражень, був наш земляк, відомий український педагог, історик, літератор-публіцист Олексій Олександрович Андрієвський. Завжди, коли він приїздив у своє рідне місто, він відвідував і могилу свого улюбленого поета Тараса Шевченка. Бачачи його могилу в занедбаному стані, він дуже боляче це переживав. Майже після кожного приїзду до Канева він пише до газет сповнені суму і тривоги матеріали.

Як палкого шанувальника Тараса Шевченка Олексія Олександровича до глибини душі обурює поведінка окремих людей біля його могили та деякі записи, залишені ними у книзі вражень. Про це він і пише на сторінках цього своєрідного літопису Тарасової гори: "Прошу посетителей не писать ничего постороннего, не касающегося личности покойного, а если не можете, то ограничтесь только подписью..." А на іншій сторінці, звертаючись до "випадкових шанувальників" поета, Андрієвський пише: "Если Вы, Г. "туристы" преимущественно "каневские", придете сюда с благой целью помолиться за душу человека, так сердечно любившего свой край и народ и поклониться его праху, то всякий почитающий его память, отнесется к Вам с глубоким уважением, в противном случае, т. е. если Вы придете только для развлечения и пустого времяпрепровождения, то всякий вас ругнет, как это видно из надписей в этой книге. Не правда ли?".

Не міг лишитися байдужим до беззмістовних записів й інший наш земляк уродженець Канівського повіту, відомий український диригент і композитор О. А. Кошиць. В своєму записі від 6 червня 1898 року він пише: "Серце болить, як дивишся на оці нікчемні марання ледачих брехунів... Бідні убогі люди! Бідна Україна, котру оці ледарі називають своєю ненькою. Бідна й твоя слава, Тарасе Батьку! ...Прости Батьку Тарасе..."

Та чи не найбільш грунтовний аналіз записів у першій книзі вражень (1897—1901 рр.) зробив Ф. П. Матушевський —



український політичний і громадський діяч, публіцист, уродженець Черкащини (м. Сміла). Він неодноразово приїздив вклонитися священній могилі Кобзаря, а про це засвідчують його записи, автографи на сторінках книги вражень. Так, у записі від 18.06.1898 року він пише: "Не вважаючи на просьбу тих людей, що завели цю книжечку, з "більшим поваженням відноситись до нашої національної святині", наші земляки, на превеликий жаль, поводяться в цім святім місці не так, як би личило їм поводитись, що показується з часом глузливих, а то й огидних написів, що ображають почуття не тільки українця, а взагалі кожної порядної людини..."

Пізніше Ф. Матушевський ще повернеться до теми відвідувачів Кобзаревої могили та їхніх записів на сторінках книги вражень. І в 1903 році у журналі "Киевская старина" опублікує статтю "Відвідувачі могили Т. Г. Шевченка". В цьому ж році стаття вийшла окремою брошурою. В ній автор спершу звертає увагу на тих відвідувачів, для яких "немає нічого великого, нічого святого". Далі він розповідає значно більше про тих людей, які приходять до Кобзаревої могили за покликом серця. Наводить цілий ряд хвилюючих записів.

Подібний аналіз записів у другій книзі вражень за 1904—1906 роки (книги за 1902—1903 роки не збереглися) зробив теж уродженець Черкащини (с. Колодисте Тальнівського району) відомий український літературознавець, історик, фольклорист, шевченкознавець Василь Миколайович Доманицький. Він був палким шанувальником Тараса Шевченка, багато і плідно працював над вивченням життя і діяльності українського поета, зокрема над текстологією його "Кобзаря". В 1907 і в 1908 роках за найактивнішою участю і під редакцією В. Доманицького в Петербурзі вийшло повне критичне видання "Кобзаря". В 1907 році вийшло також одне з найбільших літературних досліджень Василя Миколайовича "Критичний розслід над текстом "Кобзаря".

Про любов і повагу В. Доманицького до Тараса Шевченка свідчить і те, що він часто приходив до могили улюбленого поета. Про одне із таких перебувань на Тарасовій горі він і розповів у статті "На Шевченковій могилі", надрукованій у газеті "Рада" 15.IX.1906 року під псевдонімом "Н. Т." Вже на початку статті автор пише: "Щоразу, коли я приїжджаю на Україну, доводиться бувати мені на могилі нашого великого поета Т. Г. Шевченка. От і сього літа довелося мені там побувати..."

Далі він розповідає про те, яке враження справила на нього книга відвідувачів, що лежала на столі в Тарасовій світлиці. Як і його земляка — попередника Ф. Матушевського, Василя Миколайовича дуже вразили на сторінках цих книг беззмістовні записи. Звертаючись до їх авторів, у статті він пише: "Чи знають такі добродії хоч щонебудь про Шевченка? Хто він був? Як жив і де жив? За що постраждав? І чому це на могилу його за тисячі верстов люди приїжджають? Ні, якби вони знали, то їм би скоріше руки повсихали, ніж вони наважуються отаке писати".

Та, на щастя, в книзі, яку гортав В. Доманицький, було більше доброзичливих записів, і це його порадувало. Він пише: "...Є записи, і таких значно більше, які показують, що й справжні сини України приїздять на могилу свого Батька і вчителя задля того, щоб побожно поклонитись його кісткам. І якось ясніше стає на душі і хочеться вірити, що Шевченко не дурно криваві сльози лив, кари тяжкої зазнавав за "найменшого брата."

Закінчує свою статтю Василь Миколайович так: "Книжка ця — то відгомін каламутних і чистих хвиль "житейського моря"... І хвилі ті — одні і другі котяться безупину, одна другу попереджаючи. Минеться негода, ущухне буря — і море стане знову лагідне з водою чистою та прозорою..."

На превеликий жаль, не всі книги вражень збереглися до нашого часу, як уже згадувалось вище. Відсутні вони і за 1911—1913 роки. Та я впевнена, що на їх сторінках можна було б знайти багато цікавих записів.

Детальний аналіз книги вражень за 1917—1921 зробив безпосередньо наш зем-

ляк, уродженець м. Канева, відомий український письменник О. П. Варавва (О. Кобець). В 1924 році, працюючи в редакції журналу "Нова громада" в Києві, під час відпустки у своєму рідному місті Каневі, йому в руки потрапила ця книга, яка зберігалася у канівському сільбуді. 1924 року в журналі "Нова Громада" в декількох номерах з'являються чотири окремі розділи нарису "Прочани на могилі Т. Г. Шевченка". А в 1929 році Інститут Тараса Шевченка в серії книжок, присвячених Держзаповіднику "Могила Т. Г. Шевченка", видає окремою брошурою дослідження О. П. Варавви "Прочани на могилі Т. Шевченка" (Ця книжечка представлена в одному із залів музею).

Спершу Олексій Петрович дає загальну характеристику книги вражень. Він наголошує на тому, що вона має не зовсім охайний вигляд, бо "побувала, очевидно, в руках десятків тисяч людей". Потім вказує на те, що чимало сторінок зовсім відсутні і що починається книга з 28 травня 1917 року. Нині ця книга зберігається в науковому архіві музею Кобзаря на Тарасовій горі. Вона нараховує 247 аркушів, або 494 сторінки. Але, дякуючи Олексію Петровичу, ми довідуємось, що ця книга мала набагато більше сторінок: "На восьми сотнях сторінок книжки, серед десятків тисяч записів, підписів, нотаток...", — пише автор. Виходить, що в цій книжці відсутні 306 сторінок. Вони зникли. Ось чому ми не можемо відшукати в цій книзі автографи М. Грушевського, В. Винниченка, А. Левицького та багатьох інших видатних митців України, які в ці роки приходили до Шевченкової могили.

З невеличкої брошури О. П. Варавви ми дізнаємось також про долю книги вражень за 1914 рік: "...в Каневі був ісправник Жежелевський, який особливо після свята 100-х роковин дуже уподобав був навідуватися на могилу та пильно виривати з книжки всяку "крамолу", мабуть по начальству її відправляючи".

А ще наш земляк говорить про те, що на відміну від попередніх книг вражень у цій майже не зустрічається "крамольних" записів. "Найбільше вражають у теперішній книзі, — пише Олексій Петрович, — записи-скарги на те, що на Україні діється, майже чи не на кожній сторінці читаємо одноманітне:

Ой, Тарасе, батьку милий
Встань із домовини,
Та подивись, що діється
Тепер на Вкраїні:
Знов пани кують кайдани..."

Далі автор наводить цілий ряд записів, які засвідчують те, що люди почали усвідомлювати своє становище, усвідомлювати "з ким і проти кого йти".

Дана брошура О. П. Варавви становить для нас велику цінність тим, що у ній можна знайти багато записів, які в даний час відсутні в книзі вражень за 1917—1921 роки.

Більш детальний аналіз записів із книг вражень, починаючи з 1897 і по 1964 рік, зробив у своєму дослідженні відомий український літературознавець В. К. Костенко "Стежки до Кобзаря", К., 1964 р. Автор не тільки наводить записи із книг вражень, він робить соціологічне дослідження відвідувачів Тарасової гори, розповідає також про історію Шевченкової могили про вшанування пам'яті поета, особливо в ювілейні 1961 та 1964 роки.

Велику роботу щодо вивчення цих своєрідних літописів Тарасової гори провели наукові співробітники Шевченківського національного заповідника в м. Каневі. Їх спільна праця завершилася тим, що у видавництві "Промінь" (м. Дніпропетровськ) двічі видавалася книга "Із книги народної шани" у 1976 та у 1989 роках. Передмову до них писав відомий український письменник, лауреат Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка О. Т. Гончар. "Цей своєрідний літопис Канівської гори, — пише він, — відтворює взаємини народних мас і генія, що сам є вершинним виявом творчих можливостей і життєвої снаги народу...

Виквіти палкої народної любові до Кобзаря, людські сповіді, роздуми, клятви, струмені емоцій глибоких і чистих почуттів братерських, інтернаціональних — усе поєдналося в цьому документі часу, що ним промовляє сама епоха".

Нині наукові співробітники музею Кобзаря підготували вже третє, доповнене видання цієї своєрідної книги. Будемо сподіватись, що, незважаючи на скруту, це видання побачить світ.

Раїса ТАНАНА

Канів

ЕТНОЛІНГВІСТИЧНИЙ СЛОВНИК СЛОВ'ЯНСЬКИХ СТАРОЖИТНОСТЕЙ

Славянские древности: этнолингвистический словарь. В 5-ти т. Под ред. Н. И. Толстого. Т. 1: А — Г. М.: Международные отношения, 1995. — 578 с.

Вихід у світ першого енциклопедичного словника слов'янських старожитностей є підсумком майже двохсотлітнього вивчення давніх слов'янських культур. Цей словник відображає рівень розвитку сучасної науки, зокрема оформлення зводу понять, якими вона оперує. Назвою своєю ця книга завдячує видатному дослідникові слов'янської давнини Л. Нідерле, проте можна впевнено твердити, що до появи її доклали зусиль багато поколінь славістів, починаючи від перших збирачів і дослідників фольклору та мов. Проте особливо важливими для колективу укладачів словника були студії тих вчених, хто звертався власне до проблеми укладення давнього слов'янського тезаріусу — проф. Едмунда Шнеєвайса, який запропонував проект етнолінгвістичного словника на І з'їзді славістів у Празі 1929 р., Х. Вакарельського, діалектолога С. Єрьоміна та ін., укладачів загальних міфологічних словників, національних компендіумів мови окремих жанрів фольклору тощо.

Як пише український історик М. Брайчевський, "у загальному плані можна вважати, що основною тенденцією сучасного розвитку наук є взаємодія і взаємопроникнення методів, вироблених одними дисциплінами, вглиб інших і загальне прагнення до максимальної формалізації і абстрагування дослідженого матеріалу"[1]. З одного боку, складне завдання відтворення цілісної картини світу, показу "простору міфопоетичного буття" (М. Мамардашвілі) первісної і середньовічної слов'янської культури, виявлення реліктів минувшини у нашому сьогоденні диктувало підхід до всього масиву відібраних джерел як до знакової системи, тобто "поширення лінгвістичних і семіотичних понять на традиційну сферу етнографічних та фольклорних явищ", і визначення "жанру" словника як етнолінгвістичного. Основні засади міфології, мовознавства і семіотики дали можливість показати "мову крізь призму людської свідомості, менталітету, побутової і обрядової поведінки, міфологічних уявлень і міфопоетичної творчості". З іншого боку, для укладання словника був використаний комплекс давніх джерел слов'янських культур: 1) мовні (етимологічні, фразеологічні, діалектні словники й атласи, студії про походження окремих слів і тематичних груп), 2) фольклорні (переважно найдавніші тексти та покажчики до них, фольклористичні розвідки) й 3) етнографічні (описи звичаїв, обрядів, повір'їв, етнографічні покажчики, атласи і дослідження, вислідки народного мистецтва, а також власні польові дослідження кількох московських інституцій — насамперед у Поліссі). Важко дорікнути укладачам з приводу принципової відмови від розгляду багатющого археологічного матеріалу, та все ж, як здається, звід слов'янських старожитностей буде повним лише тоді, коли й археологічні знахідки, створювані в ті само часи, що і фольклорні, і перші писемні пам'ятки, які, до того ж, ми маємо можливість досить точно — у порівнянні з фольклором і мовою — датувати, будуть систематизовані і введені в ужиток етнолога, фольклориста й етнолінгвіста.

Цей словник вигідно відрізняється від популярних у Європі словників символів високим методологічним і науковим рівнем. Тут чітко і досить широко окреслений масив словникового матеріалу — слов'янські культурні релікти, оскільки за критерій відбору одиниць прийнято їх значущість у культурному плані для всіх слов'янських народів і їх повторюваність. Отже, перед нами — "словник-покажчик з елементами тлумачно-функціонального". Об'єктом його в основному є не самі реалії чи їх ментальні кореляти, а культурні знаки в цілому — "у єдності їх "реальної" форми і символічного змісту", власне, назва реалій, аналіз якої веде до виявлення змісту і функцій культурних знаків. Заголовок словникової статті є ім'ям культурного знака або терміна, проте разом із тим у словнику представлені і загальні функціональні категорії — й у цьому разі, навпаки, у статті окреслюється коло реалій, з якими вони можуть бути співвіднесені, тобто до словникових статей включені як іменники з прикметниками, які можуть бути потенційними образами, так і дієслова, які є потенційними мотивами.

Крім основної цілі — відтворити інвентар одиниць давньої слов'янської мови — автори висувають нагальне завдання реконструювати фрагменти давньої слов'янської культури, тобто окреслити сферу функціонування кожної з культурних одиниць, витлумачити їх, виявляючи прагматичні функції, семантику і символіку, для чого використовують системну та порівняльно-

історичну інтерпретацію, хоча далеко не з усіма інтерпретаціями можна беззастережно погодитися. З неабияким задоволенням зазначимо, що структура словникових статей в залежності від їх типу, тематики і основної мети надзвичайно чітко вивірена, і авторам вдалося витримати цю структурованість до кінця першого тома словника. Набутком сучасної науки про складання словників є використання парадигматичного підходу і розгляду морфологічного рівня метамови давньої слов'янської культури (або "функцій" культурних знаків, за В. Проппом). Цікаво також відзначити прагнення авторів показати той чи інший знак у системі різних кодів метамови (скажімо, ентомологічного або рослинного тощо) і їх функціональну синонімічність, а також подати ареальну характеристику явищ слов'янської духовної культури, яка, на думку авторів, досі ще не отримала належного розповсюдження в етнолінгвістиці.

Простий перелік словникових статей дає нам чітке уявлення про ієрархічну структуру стародавньої картини світу слов'янських народів, де стають релевантними (тобто отримують статус культурних знаків) далеко не всі предмети і явища реального світу і, навпаки, світ невидимий, світ уявний набуває реальних обрисів. Тому у словнику окреслені ті групи предметів і явищ, які належать до профанного або сакрального світів (у першу чергу люди і міфічні істоти), а також предмети і природні явища, які можуть відігравати роль медіаторів між профанним і сакральним світом.

У народному слов'янському світогляді люди протиставляються за цілим комплексом диференційних ознак — залежно від віку, соціального і родинного статусу, професії, особливостей народження та смерті та ін. (Баба, Близнецы, Брат, Висельник, Гончар, Гость). Окрему категорію становлять люди на межі сакрального — учасники та виконавці обрядів (у І томі словника представлені тільки персонажі ряджения — Верблюд, Вучары).

Зауважимо тільки, що дається взнаки певна соціологічна орієнтація укладачів словника, і тому в І томі немає статті про давніх слов'янських жерців — волхвів — і взагалі про відовство — первісну слов'янську магію, без якої неможливо уявити язичницьку картину світу. Слов'яни мають широко розроблену категорію міфічних істот різного рівня та різної історичної, національної та конфесійної приналежності: насамперед це божественні персонажі — язичницькі і християнські боги (Белый бог, Боги, з одного боку, і Ангел, Бол, Богородица — з іншого) — та демони (Банник, Белун, Берегини, Бес, Богинка, Босорка, Вампир, Ведьма, Великан, Вештица, Вила, Водяной, Волколак, у т. ч. і неслов'янські за генезою, такі, як Алконост і Василиск). Зазначимо лише, що деякі українські демонічні персонажі до словникових статей не потрапили, наприклад, гуцульський лісовий велетень чугайстер не вказаний у статті "Великан", болотяник у статті "Водяной" має позначку "псков., твер.", а українського варіанта болотяника не наведено. Особливо детально у словнику подано персоналії християнських святих, популярних у різних слов'янських народів: (Агата, Алексей, Андрей, Анна, Антоний, Афанасий, Бартоломей, Блажей, Варвара, Василий, Власий, Войцех, Георгий, Герман, Григорий). Цей фрагмент стародавньої картини світу відображає властивий слов'янським народам середньовічний дуалізм, який вкоренився на слов'янському терені ще з часів прийняття християнства і залишився актуальним і для сучасного народного світогляду слов'ян. Предметний світ давнини також має чітку структуру. Насамперед його визначають субстантиви — реалії природного світу: стихії і природні явища (Ветер, Вихрь, Вода, Воздух, Град, Гром), речовини (Воск), рослини (Базилик, Барвинок, Береза, Бобы, Боярышник, Бузина, Верба, Виноград, Вишня, Горох, Граб, Гречиха, Грибы, Груша, у тому числі й сакрально відзначені дерева будь-якої породи: Выворотень, Громобой) і їх частини (Ветка), тварини, птахи, риби, комахи, плазуни (Аист, Бабочка, Белка, Блоха, Бобр, Божья коровка, Бык, Вол, Волк, Воробей, Ворон, Вошь, Выдра, Вьюн, Гады, Говяда, Голубь, Горностай, Гусеница, Гусь), а також атрибути людини або тварини (Борода, Бородавки, Веснушки, Волосы, Гениталии, Глаза, Голос, Горб, Грудь, крім цього, Гнездо). Серед значущих для архаїчного слов'янського світогляду речей ургійного походження — предмети господарського призначення, в основному знаряддя праці, з подвійною функцією — господарською і сакральною (Бадняк, Бердо, Борона, Веретено, Вилы, Гвоздь, Головня, Грабли, Гребень), посуд і домашнє начиння (Веник, Веник банный, Вертел, Веревка, Горшок), одяг (Головний убор), їжа і напої (Блины, Борщ, Булочка, Вино, Водка), культурні і ритуальні предмети, обереги (Амулет, "Борода", Венок, Венок жатвенный, Венок погребальный, Венок свадебный, Венчальные предметы, Громовая стрела).

Точно відтворена структура часових і просторових координат, важливих для слов'ян: сезони (Весна), місяці (Август, Апрель), дні тижня (Воскресенье, Вторник), народні (Бабин день, Братчина,

Видов день, Волчьи дни) і християнські, у т. ч. й католицькі, свята (Адвент, Благовещение, Божье Тело, Введение, Великий пост, Вербное воскресенье, Воздвижение, Вознесение), окремо відзначені календарні терміни (Бабье лето, Воробьиная ночь), особливо марковані періоди людського життя (Брачная ночь). Для просторових уявлень слов'янських народів, як уже зазначалось, характерним є поділ на дві сфери — профанну і сакральну, у зв'язку з чим ті локуси, що мають статус сакральних або символізують межу — природну чи штучну — побутового і божественного світів, набувають особливого значення (Ад, Амбар, Баня, Болото, Брод, Водоворот, Ворота, Гора, Граница, Гумно).

Атрибутивів, які визначають якості живих істот або предметів (Босой, Быстрый, Голый, Высокий), колір (Белый цвет), у І томі словника небагато. Можливо, тут слід було б працювати у системі опозицій і чіткіше окреслити принципову біполярність (або триполярність) давніх слов'янських уявлень про світ, хоча деякі диференційні протиставлення (Верх—Низ, Внутренний—Внешний, Восток—Запад) у словнику представлені. Хотілося б також звернути увагу укладачів словника на морфологічний рівень мов, на особливу значущість і сакралізованість деяких морфем, скажімо, префіксів без-/бес- (рос. безродный, беспорядок, беспутный, бессильный, бессмертный, бесчисленный тощо) і частки не.

Оскільки самі реалії отримують міфологічне тлумачення тільки через предикати, то саме у діях розкривається "глибинний" смисл фактів реальної дійсності. У словнику докладно описано обряди, ритуали (Венчание, Волочебный обряд, Выгон скота, Вьюнишник, "Греть покойника") і обрядові дії (Выкуп, Гадание), форми ритуальної психофізичної (Бдение, Бег, Бесчинства, Веселье, Выворачивание одежды) та мовленнєвої поведінки (Аллилуйя, Аминь, Анафема, Благопожелание, Божба, Брань, Величание, Голошение), дії, які можуть мати і буденний і ритуальний характер або бути пов'язаними з уявленнями про магію (Белить, Бить, Битье посуды, Блуждать, Бритье, Бросать, Будить, Вестись, Водить, Волочить, Встреча, Втыкать, Вывешивать); перехідні соціальні (Брак, Вдовство) і фізичні стани людини (Агония, Беременность, Бессонница), хвороби (Болезни скота, Болезнь человека, Бесплодие, Бешенство, Головная боль, Грыжа). Проте, на наш погляд, при тлумаченні цих дій як сакральних взято надто довірливу орієнтацію на власний польовий досвід, який "дозволив перевірити спостереження, інтерпретації і висновки", і "контрольні типологічні орієнтири", тобто ті мотивування, які дають сучасні "носії традицій" і які часто носять не автентичний, а вторинний характер "народної етимології". Наприклад, биття посуду у весільному обряді осмислюється нашими сучасниками як побажання щастя молодим, хоча цей ритуал мав яскраво виражений мантичний характер (статья "Битье посуды"); орієнтуючись на пояснення поліських селян ("ведьму прогоняют кострами", "костры палять на Ивана — ведьму спаливають", "каждый год ведьму палять на костре"), автор статті "Ведьма" стверджує, що спалення відьми спричиняє запалення купальських вогнищ, тобто є провідною темою складного і розгалуженого купальського обряду тощо.

Увійшли до складу словникових статей також ключові поняття народного світогляду (Богатство, Возраст, Война, Воля, Время, Грех), народної науки (Астрономия, Ветеринария народная), у тому числі і писемної культури (Алфавит, Апокрифы, Гадательные книги), і, звичайно, поняття зі сфери усної народної творчості: фольклорні жанри (Баллады, Былины, Былички, Вертеп) і типи народних пісень (Веснянки, Виноградье, Волочебные песни), хоча, знов-таки, цей перелік далеко не повний (наприклад, відсутні статті про вишивання і гончарство, ніби ці види народної творчості були нерелевантними для слов'янської архаїчної культури — заперечення цього не потребує доказів).

Насамкінець деякі зауваження. По-перше, не взято до уваги надзвичайно плідну концепцію стадіальності розвитку давніх понять, яку розробляли О. Ф. Лосєв ("Античная мифология в ее историческом развитии", 1957) і Б. О. Успенський ("Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского)", 1982). Тому, скажімо, у статті про давні слов'янські божества не зазначено всіх відомих на сьогодні їхніх іпостасей — від тотемних (флористичних і анімалістичних) до християнізованих, і, навпаки, у статтях про християнських святих — не окреслено їх язичницький родовід. По-друге, оскільки цей словник обмежується старожитньою культурою, хотілося б також мати додатковий том сучасної наукової термінології, адже термінологія слов'янської духовної культури — для нас одна з найважливіших її характеристик.

Рівень видання на тлі загального занепаду видавничої справи вражає чудовою поліграфією. Проте стихійна пошесть безграмотності не обійшла і поважне мос-

ковське видавництво "Международные отношения". Отож заява буквоїда: "Обережно!" Користуватись словником можна, а от довіряти відносно українського правопису не варто — слід звертатися до українських першоджерел, назви і вихідні дані яких подано неправильно. (Не зупиняюсь на пропущених редакторами та коректорами цього тома прикрих друкарських помилках в російських текстах, ніби для сучасного рівня розвитку редакційної техніки комп'ютерні програми перевірки правопису є чимось надфантастичним). Найбільш поширені елементарні граматичні помилки — це неправильні закінчення у родовому відмінку, фонетичні — плутанина з написанням літер і орфографічні — написання літери.

Список використаних джерел вражає широтою і грунтовністю, особливо слід відзначити використання дипломних робіт студентів Московського державного університету, які, напевне, робились з далеким прицілом і для діла, проте стосовно українських джерел можна зробити кілька закидів: обійдено увагою збірку Зоріана Доленги-Ходаковського, якою широко скористався М. Максимович, костомарівську "Слов'янську міфологію", творчість такого неперевершеного знавця слов'янської історії та старожитностей, як Михайло Грушевський, який уклав найціннішу й на сьогоднішній день найповнішу працю з української фольклористики і середньовічної усної народної творчості та писемної літератури ("Історія української літератури" у 6-ти тт.), та ін. Тоді б можна було уникнути деяких прямолінійних тверджень, наприклад, що "билини (старини) — російські [в оригіналі використано слово р у с с к и е, яке у контексті перекладається саме так. — Н. Л.] народні епічні пісні. ...Існують побічні дані про те, що билини були відомі на території Білорусії та України", а можна було б показати весь спектр наукових позицій щодо "національної приналежності" тих самого билин. Проте, незважаючи на такі зауваження, зробимо висновок, що цей словник, завдяки якому ми можемо побачити світ очима первісної та середньовічної людності, осягнути параметри ментально-вербального відтворення дійсності у слов'янському варіанті, надзвичайно своєчасний і корисний.

Наталія ЛИСЮК

Київ

[1] *Брайчевський Мих. Ю. Вступ до* історичної науки: Навчальний посібник. Курс лекцій, прочитаних в университеті "Києво-Могилянська академія". — К. : КМ Academia: 1995. — С. 92.

СПОМИН

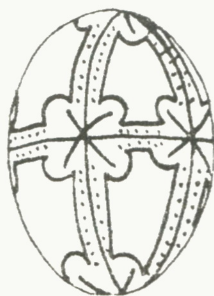
Той день настав, пробивши темінь наглу,
Як шум весни, як льоду тріск, що скрес,
"Христос воскрес!" — у хаті пролунало
І я прорік: "Воістину воскрес".

У мами усмішка така багата,
Що і тепер не в силі описать!
Сміються очі радісного тата,
Уся родина — мов квітучий сад.

А там, на сході, вже крокує сонце,
Злітає щедромелодійне "Бам-м-м-м!"
Йому назустріч, у святковий тон цей
Несеться з гаю срібноплинний гам...

А навкруги, мов запахи півоній,
Мов найщиріша Божа благодать,
Лунають дзвони. Великодні дзвони,
Що кличуть нас боротись і страждать.

Василь Лящук



НАМ ПИШУТЬ

ЄВРОПЕЙСЬКА СЕСІЯ ЕТНОМУЗИКОЛОГІВ

Значною подією у науково-культурному житті Польщі стало проведення у м. Любліні VI міжнародної етномузикологічної сесії "Музичні інструменти в традиційній культурі Центрально-Східної Європи. Найдавніші форми інструментальної музики". Сесія була організована Люблінською фундацією "Muzyka Kresow", що є центром з музикологічних і культурних досліджень Центрально-Східної Європи, при найактивнішій участі її президента пані Моніки Малінської та директора пана Яна Бернада, а також етноінструментознавця з Санкт-Петербурга Ігоря Мацієвського, який очолив координаційну роботу з науково-організаційних питань. Науковий форум спонсорували фундація культури, Міністерство культури та мистецтва Польщі, центр польсько-чехословацької солідарності тощо.

У роботі сесії взяли участь провідні фахівці в галузі європейського етноінструментознавства — заввідділом музики Інституту мистецтв Польської АН доктор Людвіг Белянський, президент польської Музичної ради ЮНЕСКО доктор Ян Стеньшевський (Варшава), керівник інструментальної колекції Словацького національного музею доктор Іван Мачак (Братіслава), завсектором інструментознавства Російського інституту історії мистецтв доктор мистецтвознавства Ігор Мацієвський (Санкт-Петербург), а також ряд дослідників національного фольклору з країн Центрально-Східної Європи. Серед них: з Польщі — Ева Дааліг, Петро Дааліг, Дорота Поплавська, Збігнев Пшерембський; з Литви — Альгірдас Віжинтас, Ромуальдас Апанавічюс, Рімантас Слюжинскас, Арвідас Карашка, з Латвії — Валдіс Миктупавелс; з України — Богдан Луканюк, Надія Супрун, Богдан Яремко, Віктор Шостак, Роман Яненко; з Білорусі — Інна Назіна, Галина Тавлай, Олександр Лось; з Росії — Ігор Богданов; з Карелії — Алла Аблова. Вперше на науковий форум був запрошений відомий в Білорусі майстер-виготовлювач і виконавець Володимир Пузеня (Мінськ), який ознайомив учасників з технологією виготовлення музичних інструментів та їх реконструкцією, проілюстрував специфіку гри на кожному з них. Почесним гостем зібрання була видатна польська фольклористка Анна Чекановська.

У наукових виступах вчених були підняті різноманітні етномузикологічні проблеми, пов'язані з традиційною інструментальною культурою, у тому числі з її архаїчними формами, країн Центрально-Східної Європи. Так, Іван Мачак (Братіслава) у доповіді "Музичні інструменти в контексті культури" поділився серйозними думками щодо поняття культури взагалі й інструментальної зокрема і прийшов до висновку, що культура — це системно-структурований простір, який переносить людину з біологічної сфери в духовну, а музичний інструмент є рефлексією мислення майстра на еволютивний процес, що здійснюється зі збереженням діахронічних і розвитком синхронічних зв'язків та моделей. Ігор Мацієвський у своїх двох виступах зупинився на питаннях, пов'язаних з вивченням традиційної інструментальної музики, зокрема найдавніших і універсальних її форм, а також з історичними та етнопсихологічними аспектами проблеми чоловічого і жіночого інструменталізму в різних шарах традиційної культури. Людвіг Белявський (Варшава) виступив з науковим рефератом "Система знань про музичні інструменти", у якому детально розглянув вісім рівнів, закодованих в структурі людського розуму, що складають замкнуту

систему органологічних знань, а саме: номінально-термінологічний, пов'язаний з проблематикою виникнення назв інструментів; порядковий — з трактуванням інструмента як репрезентанта певного типу; структуральний — з виявленням параметрів інструмента — фізичного об'єкту, що має свою механічну структуру; історичний — з визначенням через інструмент (міфічно чи об'єктивно) минулого, що залишається за межами людської пам'яті; органічний, ситуаційний, регульований та цикловий, які окреслюють інструмент відповідно в контекстах виконавця (адресата) й слухача (адресанта), музичної та виконавської ситуації даного твору, національних народних звичаїв, індивідуального і суспільного життя людини. Ромуальдас Апанавічюс (Вільнюс), базуючись на даних археології, антропології, лінгвістики, етнології, етнопсихології та етномузикології, зробив висновок про спільні риси музичних інструментів різних геокультурних ареалів і детальніше зупинився на монодичній етномузиці духових інструментів) та багатоголосній культурі канклєс. Богдан Луканюк (Львів), коментуючи дисертацію Ст. Людкевича "Дві проблеми розвитку звукозображальності" (захищена у Відні 1907 р.), зіставив старогрецький програмний ном з програмними сопілковими п'єсами карпатських пастухів і знайшов між ними близькі типологічні ознаки — формоутворюючі, жанрові, композиційні тощо. Надія Супрун (Рівне), розповідаючи про етноінструментознавчу концепцію класика української органології Гната Хоткевича, розкрила 5 методологічних прийомів дослідження 52 музичних інструментів — лінгвістичний, літературно-графічний, фольклорний, історичний та функціональний, — якими користувався вчений при написанні монографії "Музичні інструменти українського народу" (Харків, 1930), що не втратила цінності й дотепер, ставши класичною працею слов'янського і європейського інструментознавства. Ігор Богданов (Москва) характеризував сучасний стан вивчення традиційних систем музичного інструментарію і педагогіки малочисельних уральських народів (фінно-угро-самодійських), запропонував ряд заходів щодо етноорганологічної та етномузично-педагогічної уралістики, а також вийшов на роздуми про те, що музичний інструмент, зберігаючи у своєму матеріальному "тілі" власну історію і теорію, є медіумом між атмосферою і ноосферою, людиною і вищим духом-Логосом. Ян Стеньшевський (Варшава) присвятив свій виступ феномену гармонічних (обертонових) звуків, що утворюються на відкритих свисткових безотворних традиційних народних флейтах, визначенню цих звуків в народному музичному інструментарії, а також проблемі дифузійних процесів, які є результатом психологічної єдності людей. Богдан Яремко (Рівне) у своїй доповіді інформував про трудову інструментальну музику верховинців українських Карпат і відповідно до характеру та умов праці ділить її на ритуально-сигнальну трембіту та ритуально-естетичну сопілкову, ілюструючи текст унікальними фонозаписами традиційної карпатської музики. Петро Дааліг (Варшава) розповів про конкурс гри на пастуших інструментах лігавках в гірському польському містечку Цехановці, поєднавши виступ показом відеофільму, який підтвердив думку доповідача щодо народних виконавців, що не грають на інструментах, а висловлюють на них свою власну сутність. Віктор Шостак (Ужгород) визначив морфологічні та функціональні особливості українських карпатських трембіт і скрипки, збагативши свій виступ грою на скрипці та показом відеофільму про колекцію музичних інструментів у краєзнавчому музеї Ужгорода. Збігнев Пшерембський (Варшава) розкрив проблему інновації в побудові сучасних дуд своєї країни. Ці два виступи були присвячені старовинній дуді. Майстер, виконавець і дослідник білоруської дуди Олександр Лось (Мінськ) на базі етнографічних матеріалів Н. Никифоровського й І. Романова визначив роль дуди в колядковому, весільному та волочебному обрядах, а клайпедський дослідник Рімантас Слюжинскас — місце литовської дуди в національному фольклорі. Валдіс Миктупавелс (Рига) представив струнний інструмент Східної Прибалтики куоклес в історично-еволютивному русі від традиції до посттрадиції. Алла Аблова (Петрозаводськ) виступила з проблемною інформацією про найдавніші фізичні й біологічні комплекси в передісторії музичних інструментів, оригінальними зразками яких можуть служити знайдені в Україні кістки мамонта та карельський дзвінковий камінь культового призначення. За народними музичними інструментами в колекціях польських музеїв, а також з першими спробами застосування комп'ютера в органології познайомила Ева Дааліг (Варшава), а її колега Дорота Поплавська поділилась інформацією про результати досліджень археологічних інструментів, знайдених на території Польщі, і, крім того, інструментів, які можна побачити на стародавніх репродукціях станково-графічних робіт зображального мистецтва. Арвідас Карашка (Вільнюс) розповідав про дослідження первісних інструментів, зокрема археологічних знахідок, пов'язаних з музикою,

що збереглися на балтських землях, а також про звуковий світ литовського некрокульта. Альгірдас Віжинтас (Вільнюс) розкрив проблему етногенези литовської інструментально-ансамблевої музики сутартінес, яка виконується одноцівковими закритими флейтами різної довжини. Інна Назіна (Мінськ) присвятила свій виступ функції музичних інструментів та інструментальної музики в комплексі білоруських різдвяних обрядів, сконцентрувавши, зокрема, увагу на створенні звукових партитур цих обрядів. Галина Тавлай (Мінськ) підняла питання про локальні впливи пісенно-обрядової традиції на інструментальну культуру Північної Білорусі (зона Білоруського Поозер'я). В доповіді молодого дослідника з Києва Романа Яненка йшлося про сучасний стан музичного інструментарію на теренах Волинського Полісся.

Після кожного робочого дня сесії відбувалися наукові дискусії, які завершувалися концертами польської традиційної інструментальної музики у виконанні як її носіїв, так і вторинних колективів — молодих музикантів Любліна. Один з вечорів був присвячений латинській традиційній музиці, яку репрезентував дослідник з Риги Валдіс Миктупавелс.

Натхненній і насиченій роботі наукового зібрання допомагали обладнаний сучасною фоно- та відео-технікою конференц зал і затишні інтер'єри старовинного палацу князів Чарторизських. Високому рівню організації сесії, гостинності й чіткості в її роботі учасники завдячують пані Моніці та шановному пану Яну, які взяли на себе всі труднощі — від побутових і робочих питань до суто науково-практичних.

Думаємо, що Україна, яка зберегла багату традиційну інструментальну культуру і заклала фундаментальну етномузикологічну й етноінструментознавчу базу силами таких видатних вчених, як К. Квітка, Ф. Колесса, Г. Хоткевич, С. Людкевич, і їх продовжувачів, сучасних фольклористів В. Гошовського, М. Гордійчука, С. Грици, А. Іваницького, І. Мацієвського, Б. Луканюка, О. Мурзіної, Є. Єфремова тощо, гідна підтримати ідею проведення міжнародних форумів з етноінструментознавчих питань і організувати подібну акцію на тій частині своєї території, де найбільш яскраво і дотепер функціонує традиційна народна інструментальна музика.

Надія СУПРУН

Рівне

ЕТНОГРАФІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ АВГУСТИ КОХАНОВСЬКОЇ

Для українського мистецтва кінця XIX століття було характерно захоплення традиціями народної творчості й намагання багатьох видатних художників-професіоналів проникнути у суть поетичних ідеалів народу. Цьому сприяли розвиток визвольного руху і зростання національної самосвідомості, створення у 1898 році у Львові "Товариства для розвою руської штуки" за ініціативою Івана Труша і Юліана Панісевича. Діяльність товариства, зокрема виставки, сприяли пожвавленню мистецького життя на західних землях України, зростав інтерес до вивчення давніх пам'яток мистецтва, етнографії та фольклору. Зацікавлення народним побутом, народними типами, етнографічними особливостями, національним орнаментом, декоративним розписом, різьбленням, гончарством є прикметою українського мистецтва другої половини XIX — початку XX ст. Під впливом народної стихії відбувалися суттєві зміни в художній свідомості митців. Характерною прикметою того часу були заходи до збереження і подальшого розвитку народних промислів, заснування майстерень та училищ, колекціонування творів українського народного мистецтва, організація спеціальних виставок та поява мистецтвознавчих досліджень і публікацій.

У Чернівцях, як і в інших областях України, на рубежі століть виникають творчі організації, зокрема "Товариство прихильників мистецтва", влаштовуються щорічні художні виставки, відкриваються художні школи, засновуються музеї (крайовий, церковного мистецтва, ремесел). В умовах Австро-угорської монархії існував на той час ряд періодичних видань, що публікували розвідки з етнографії. Відомі імена австрійських дослідників Р. Кайндля, Кольбенгайера, Д. Данна, які значну увагу приділяли вивченню життя і побуту населення багатонаціональної імперії. Зокрема, "Австрійський журнал з етнографії" постійно друкував статті відомих етнографів. В цьому виданні виступала українська художниця Августа Кохановська (1868—1927), яка знана в історії українського мистецтва як графік, живописець та етнограф. Августа Кохановська на Буковині, як сестри Олена та Ольги Кульчицькі в Галичині, звернула

увагу громадськості на українське народне мистецтво, його красу, національну неповторність, наукову та естетичну цінність. Воно було для художниці животворним джерелом натхнення для багатьох сюжетних композицій.

Життя Августи Кохановської було тісно пов'язане з видатною українською письменницею Ольгою Кобилянською. Їх особиста та творча дружба почалася з юнацьких років і тривала протягом життя. Це спілкування вплинуло на формування її особистості, визначило її інтерес до простого народу (особливо гуцулів). Родина Кохановських була однією з найосвіченіших у Кимполунзі (Південна Буковина), де народилася і провела юнацькі роки художниця. Про Августу згадувала у своїй автобіографії Ольга Кобилянська: "...Дім старости Кохановського, батька малярки і приятельки моєї, панни Августи Кохановської, що хоч і не українка, а знімечена полька перша з буковинських малярок задержалася коло буковинської і переважно гуцульської орнаментики і була моєю найкращою товаришкою в різних найнебезпечніших прогулянках по горах"[1].

Живлячись з невичерпних джерел народного мистецтва Августа Кохановська створила численні твори, в яких прагнула відтворити характер і мрії народу. В її рисунках, етюдах знаходимо образи гуцульських селян, сцени народного побуту і звичаїв, мальовничу красу народного одягу та архітектури, і захоплюючі краєвиди рідної землі. Як наслідок подорожей А. Кохановської по Карпатах виникли відомі твори "Повернення гуцулів з ярмарку" (1906), "Старий гуцул" (1910), "Різдво" (1911), "Гуцул з сапою", "Гуцули в дорозі" (кінець XIX — початок XX ст.) тощо. Участь А. Кохановської у виставках у Львові, Відні, Чернівцях сприяє визнанню її поза межами батьківщини.

У 1890 році художниця звертається до редакції журналу "In der schönen Blauen Donon" ("На прекрасному Голубому Дунаї") з етнографічною статею "Образи і історії з наших гір". Відомостей про те, чи була вона надрукована немає. Але в 1898 році австрійському етнографічному журналі була надрукована стаття "Румунські селянські будинки на Буковині" з власними ілюстраціями А. Кохановської: "Ткаля за селянськими кроснами", "Румунська, селянська хата у Валяє-сяка", "Брама румунської селянської хати в Кимполунзі"[2]. Згодом були опубліковані статті "Вівчар у буковинських Карпатах" та "Буковинські ярмарки"[3].

Августина Кохановська виконала численні зарисовки буковинського народного одягу та архітектури для дослідження "Про народне будівництво Буковини". У статті "З життя вівчарів на Буковині"[4] автор досить докладно описує життя і побут чабанів, чудову природу Карпат. Але це не просто сухий документальний виклад вражень, у кожному рядку виявляється поетична особистість художниці. Це спостерігаємо в описі вівчарів: "Пастухи — це мускулисті, рухливі, витривалі, загартовані люди, мужні, звичні до тяжкої праці, загартовані погодою. Вони сплять на мокрій землі, вкриваються ялиновими гілками, часто просто неба, дають відсіч силі диких звірів"[5]. З цього опису постає образ мужньої людини, відтворений художницею в етюді "Портрет гуцула" (картон, олія, кінець XIX — початок XX ст.). Поряд з описами побуту художниця подає народні оповіді, легенди з життя гуцулів. Детально описує вона заняття вівчарів, одяг гуцулів, чабанів. "Одяг у пастухів майже такий, як і у селян наших гір, наприклад, південні румуни носять кожухи з підіткнутим подолом, саморобні шкіряні постоли, штани з грубого натурального фарбованого неваляного сукна, шкіряну сумку через плече, короткий кожушок, велику лляну сорочку, підбиту хутром, щоб захищати тіло від поривів вітру та сирості"[6].

Подані відомості яскраво ілюструють зарисовки народного одягу, жанрові композиції, виконані в різноманітних графічних та живописних техніках. Тут визначилася зацікавленість А. Кохановської буденним життям і побутом населення Гуцульщини, його звичаями, традиціями, матеріальною культурою. Більшості творам переважно етюдного плану, притаманні щирість та безпосередність життєвих вражень. Серед творів на народну тематику, що зберігаються в колекції музею, виділяється довершеністю "Портрет літньої жінки" (папір, олія, кінець XIX — початок XX ст.), в якому художниця створила привабливий образ літньої жінки. Стриманим приглушеним колоритом автор підкреслює поетичність образу. В іншому ключі вирішений портрет "Жінка в перемітці" (папір, олія, кінець XIX — початок XX ст.), що являє собою погрудне зображення жінки-селянки в колоритному національному головному уборі. Оригінальний за колірним вирішенням, в поєднанні з сміливою широкою манерою письма твір позначений впливом імпресіоністичного живопису.

Справжнім романтиком виступає А. Кохановська в описах природи: "...В ці дні верховина горда Пітрілі Домней майже не проглядується, густий туман пробігає над нею, він мандрує хвилями, що збігають в

долину. Верхівки могутніх сосен виглядають як матові силуети"[7].

В цих картинах відчутна спільність з творами Ольги Кобилянської, яка в новелі "Битва", одній з перших в українській літературі, виступає як майстер пейзажу в прозі. У "Зимовому пейзажі" (папір, темпера, кінець XIX — початок XX ст.) природа відтворена в романтичному ключі. Захоплюють поєднання контрастних кольорів та динаміка композиції, як уособлення життєвих вражень, що виникли від постійного спілкування із споконвічною незайманою природою Карпат.

Цінним матеріалом для дослідників народного мистецтва є публікація А. Кохановської "Писанки в Буковині та Галичині"[8]. На початку статті, розповідаючи про писанку як витвір народного мистецтва та своєрідний оберіг, автор намагається підкреслити її мистецьку вартість та наголошує на подібності писанкових орнаментів з іншими видами народного мистецтва: килимарством, вишивкою, різьбленням, підкреслює сталість традицій, що передаються з покоління в покоління: "...так цей народний майстер, що розписує і розмальовує яйця, часто зустрічаються дуже красиві, сповнені смаку розмальовки. Узори передаються у спадок, як передаються і вишивки. Звичайно, це декілька жінок в селі, котрі володіють цим мистецтвом: при цьому вміло поєднують рисунок і фарби. Знаходимо певну спорідненість між писанками і узорами вишивок, килимів у кожному селі, на певній території"[9]. Августа Кохановська підкреслює відмінність гуцульських писанок від зразків з Подністров'я і румунських. Описуючи технологію розпису, вона розповідає про натуральні барвники, їх походження, називає кольори писанок. Дуже докладно описує візерунки писанок, зупиняючись на зразках з Виженки, Берегомета, Рівні. Поруч з текстом подані зарисовки орнаментів з позначенням місцевості, що надає можливість порівняти описи із зовнішнім виглядом писанки, виявити подібність, навіть ідентичність малюнків та сучасних писанок. Спорідненість спостерігається навіть у назвах орнаментів, наприклад, місцеву назву "заячі вуха". Багато уваги приділяє художниця опису мотивів "хрест" у різних варіантах та "зірки", яка є різновидом розетки або солярного знаку. Описуючи малюнки на писанках, часто звертає увагу на крапки, що виступають на тлі, даючи їм назву "павичеві очі". Наголошуючи на особливій цінності гуцульських писанок, А. Кохановська порівнює їх із зразками з рівнинних сіл: "Вони зовсім іншого типу, із зображенням квітів, фарби відрізняються від перших (гуцульських), відрізняються одразу і від тих, які розписують румуни. Вони нагадують зразки їхніх сорочок і хустинок. Тут відсутній розподіл, тонкі лінії"[10]. В кінці статті вона описує писанки з Галичини, називаючи їх найкрасивішими і найшляхетнішими.

Знайомство з художницею-етнографом висвітлює в іншому ракурсі талант всебічно обдарованого митця, дає змогу торкнутися витоків творчості однієї з представниць творчої інтелігенції Буковини. Августа Кохановська своїми творами стверджувала унікальність культури українського народу і водночас визначала його єдність з культурами інших слов'янських народів.

Олена ГУЖВА

[1] *Кобилянська Ольга.* Твори в 5 томах. — К., 1963. — Т. 5. — С. 232.

[2] *Kochanowska Auguste.* Румунські селянські будинки на Буковині // Zeitshrift für österreichische Volks-Kunde. — Річник IV. — Wien. — 1902.

[3] *Kochanowska Auguste.* Der Schafhirt der Bukowinder Karpathen // Zeitshrift... — VIII Jahrgang. — Wien. — 1902; *Kochanowska Auguste.* Bukowinaer Jahrmäkte // Zeitshrift... — XIV Jahrgang. — Wien. — 1908.

[4] *Так само.* — С. 108.

[5] *Kochanowska A.* Aus dem leben der Schafhirten in der Bukowina // Zeitshrift... — XX Jahrgang. — Wien. — 1914.

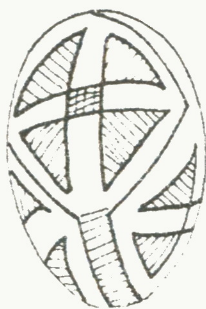
[6] *Там само.* — С. 110.

[7] *Там само.* — С. 112.

[8] *Там само.* — С. 158.

[9] *Kochanowska A.* Ostereier in der Bukowina und Cializien // Zeitschrift... — V Jahrgang. — Wien. — 1899.

[10] *Там само.* — С. 160; Історія українського мистецтва. — Т. 4. — Кн. 2. — К.: УРЕ, 1970. — С. 5—10; *Панчук Е.* Особиста та творча дружба двох митців пера і пензля — О. Кобилянської і А. Кохановської // Архів літературно-меморіального музею О. Кобилянської. — Чернівці, 1969.



ХРОНІКА

ІНСТИТУТ МФЕ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО НАН УКРАЇНИ В 1996 році

Зважаючи на вимоги часу, протягом 1996 року в ІМФЕ з метою вдосконалення методів та форм роботи в нових умовах фінансово-господарського забезпечення була проведена структурна реорганізація. Вона, втім, не вплинула на обсяги та вагомість проведених досліджень. На грудень в Інституті, окрім господарсько-допоміжних підрозділів, наукового архіву та наукової бібліотеки, продовжували працювати 10 відділів, наукова рада з проблеми "Художня та традиційно-побутова культура", на базі Інституту діяла Українська асоціація етнологів, видавався часопис "Народна творчість та етнографія" і народознавча газета "Жива вода".

Вчені Інституту зберігають якнайширший діапазон досліджень у галузях історії та теорії традиційно-побутової культури і мистецтва українців в Україні та за її межами, інших народів Європи, представників національних меншин нашої держави. Важливими етапами на цьому шляху стали міжнародні конференції "Українсько-австрійські культурні взаємини кінця XIX — початку XX ст.", III Міжнародний конгрес україністів, Міжнародна наукова конференція "Полісся: мова, культура, історія", круглий стіл на тему "Українська етнологія на зламі століть", науково-практична конференція "Актуальні проблеми українського етнографічного музейництва", співорганізація і проведення III-х Гончарівських читань. Вони засвідчують якісно новий етап українознавчих студій на порозі XXI ст.

У 1996 році організовано на умовах самофінансування Хмельницьке відділення Інституту, що в перспективі дасть змогу поглибити наукове дослідження одного із найбільших і найдавніших регіонів України — Поділля.

У минулому році в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України завершено роботу над плановими темами:

1. Українська національна сценічна культура XX ст. (керівник Станішевський Ю. О.), у рамках якої підготовлено монографію з однойменною назвою та опубліковано 58 статей і тез доповідей в українських та зарубіжних виданнях і періодиці.

2. Соціально-культурні аспекти національних процесів в Україні (керівник Орлов А. В.). У рамках цієї теми завершено роботу над колективною монографією "Соціально-культурні проблеми національного відродження в Україні: 80—90-і роки", а також здійснено 68 наукових публікацій. Підготовлено 29 довідкових та інформаційно-аналітичних матеріалів для міністерств і відомств, Президії та Комісій Верховної Ради України.

Відповідно до планів завершено також усі визначені етапи та види робіт з тем, які тривали у 1996 році і закінчуються в наступних. Деякі роботи, здійснені у їх рамках, стали помітним явищем наукового та мистецького життя України і — ширше — Європи.

Так, у рамках теми "Історична типологія української культури" вийшли друком ґрунтовна монографія С. Й. Грици "Народна музика Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського" і навчальний посібник "Українська художня культура". Опубліковано 14 статей та ряд тез доповідей.

Побачили світ монографічні дослідження "Історія українського костюма" Т. О. Ніколаєвої й "Етнічність та етнічна історія України" А. П. Пономарьова та 14 наукових статей і матеріалів, що виконані у

рамках теми "Національне відродження і етнографічна спадщина".

З теми "Національна програма дослідження, збереження і відродження традиційної народної культури українців" тривала робота над монографіями "Історія української етнографії 20—90-х років XX ст.", "Українська родина", "Українська національна ментальність", здійснено експедиційні виїзди на Слобожанщину, Полтавщину, видано дві збірки наукових матеріалів, опубліковано 22 статті й організовано дві міжнародні наукові конференції та два круглих столи.

По темі "Українське кіномистецтво в контексті світової культури" велася робота над складанням "Українського енциклопедичного кінословника", опубліковано 3 монографії та ряд статей.

Із теми "Регіональний тип етнокультури Півдня України" продовжувалося збирання матеріалів для аудіо-, відео- та фоноархіву, збірки пам'яток матеріальної культури (вишивки). Велося поповнення збірок фольклорних матеріалів для роботи над вивченням культури французів, греків, євреїв, шведів та татар Півдня України.

Тривала робота над черговими томами серії "Українська народна творчість" ("Пісні про кохання", "Замовляння" та "Балади"), видати які через відсутність жодного фінансування Інститут уже який рік не має змоги. Також велася робота над дослідженням "Українська фольклористика першої половини XIX ст." й каталогом "Українська пісенна лірика та епіка". Підготовлено проспект посібника "Українська народна творчість". Тривало впорядкування і опрацювання авторських фондів, матеріалів та колекцій у секторі рукописних фондів. Також — реставрування та перезапис матеріалів фонотеки (усе в рамках теми "З історії та теорії фольклору").

З теми "Джерелознавча база українського музикознавства" велася робота над підготовкою "Української музичної енциклопедії". Сформовано масив статей (1200 статей загальним обсягом понад 50 а. а) I тому видання, розпочато його макетування. Ведеться збирання та опрацювання матеріалів до II та III томів.

По темі "Сучасні проблеми теорії мистецтва" розпочато роботу над підготовкою учбового посібника "Художнє бачення світу. Напрями і стилі в мистецтві".

Плідно працювали співробітники Інституту над підготовкою ряду томів "Зводу пам'яток історії та культури України", а також монографій, присвячених українському та слов'янському вжитковому мистецтву і проблемам розвитку українського мистецтва XX ст. Вийшли у світ монографії "Літургійне шитво України XVII—XVIII ст." та "Українська народна вишивка" Т. В. Кара-Васильєвої й навчальний посібник для вузів "Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки" Т. А. Романець. У рамках цієї ж теми — "Актуальні проблеми історії українського мистецтва" — здійснено 58 наукових публікацій, та виголошено ряд доповідей на конгресах і конференціях.

З теми "Художня культура зарубіжних країн кінця XX століття" розпочато роботу над монографіями "Мала енциклопедія художньої культури слов'ян" (в координації з Інститутом української літератури ім. Т. Шевченка НАН України та Інститутом мовознавства ім. О. Потебні НАН України), "Нариси з історії української культури" (в координації з Інститутом філософії НАН України), "Фольклористична та етнографічна спадщина Тадея Рильського" деякими іншими та циклом статей, що присвячені художній творчості та фольклорові слов'янських країн. Опубліковано монографії "Василь Хмелюк" О. К. Федорука, "Історія української ікони" та "Церква в кайданах" Д. В. Степовика, а також три збірки статей.

Тривала також робота над монографічними дослідженнями "Жінка — місце та роль в традиційному українському суспільстві" та "Народні традиції життєвого циклу".

Інститут здійснював координацію науково-дослідної роботи 22 вузів та 6 науково-дослідних закладів республіки з усіх напрямків мистецтвознавства, а також народознавства, краєзнавства, культурології, етносоціології.

За участю Вченої ради Інституту або його співробітників у 1996 році було проведено 97 науково-теоретичних і науково-практичних конференцій, симпозіумів, нарад, круглих столів, 6 фестивалів, організовано 21 художню виставку.

Співробітники Інституту постійно виконують рецензування робіт для видання, рецензування і експертне оцінювання проектів і програм, навчальних посібників, опонують на захистах кандидатських і докторських дисертацій, рецензують театральні вистави та фільми, фестивалі, є членами жюрі численних конкурсів, фестивалів, премій. Цілий ряд фундаментальних робіт ведеться в координації з провідними вузами та науково-дослідними закладами України та близького й далекого зарубіжжя. Це дозволяє повною мірою виявити науковий потенціал як ІМФЕ, так і організацій-партнерів, спрямувати його на виконання на-

йважливіших та найактуальніших завдань українського народознавства та мистецтвознавства.

Співробітники Інституту були членами ряду спеціалізованих вчених рад для захисту дисертацій, брали участь у роботі ВАК України, творчих спілок, Малої академії наук та Дитячої академії мистецтв України.

Науковці ІМФЕ прочитали також ряд лекцій та лекційних курсів у Штутгартській академії балету ім. Дж. Кранко, Мюнхенській академії танцю (ФРН), Скандинавській академії мистецтв (Норвегія), Монреальському, Квебецькому, Шербрукському, Альбертському, МакГіл — університетах (Канада), Українському вільному університеті (ФРН), Вірджинському університеті (США), Московському хореографічному інституті (Росія).

У рамках виконання угоди про співпрацю з Міжнародною славістичною комісією в Інституті МФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України перебував доктор етнології Моймир Бенжа із НАН Словаччини.

Науковці Інституту взяли також участь в організації та проведенні таких престижних наукових форумів як III Міжнародний конгрес україністів (Харків), Урочиста академія з нагоди 400-річчя Берестейської унії (Рим) та ін.

Протягом 1996 року, незважаючи на фінансові труднощі, вдалося здійснити 4 наукові експедиції із теми "Національна програма дослідження, збереження і відродження традиційно-побутової культури українців" (до Сумської та Полтавської областей) та "Регіональний тип етнокультури Півдня України" (до Херсонської та Одеської областей).

Наукова бібліотека Інституту протягом 1996 року здійснювала науково-інформаційну роботу у формі книжкових виставок, днів знайомства з новими надходженнями, спеціальних бібліографічних картотек, усних інформацій та консультацій. Бібліотечні фонди поповнилися 989 друк. од., передплачувалося 15 назв газет та 34 назви періодичних видань.

Протягом року відбулося 14 засідань Вченої ради Інституту, на яких розглядались та вирішувались найважливіші питання науково-організаційної діяльності закладу, затверджувались теми дисертаційних досліджень. На засіданнях Вченої ради було виголошено дві наукові доповіді: "Видатний український фольклорист О. Дей" (д. ф. н. Пазяк М. М.) та "Визначний фольклорист, етномузиколог і композитор Філарет Колесса. До 125-річчя від дня народження" (д. ф. н. Грица С. Й.).

Крім того, протягом року співробітники Інституту постійно проводили консультування молодих науковців та відвідувачів закладу, взяли участь у понад 40 радіо- та телепередачах, опублікували 333 статті та тези доповідей загальним обсягом 159,5 а.а.

Важливу роль в організації та пропаганді народознавчих досліджень в Україні, інформуванні про найважливіші події наукового життя відіграє журнал "Народна творчість та етнографія" (головний редактор — Костюк О. Г.). Тут постійно друкуються матеріали з актуальних питань мистецтвознавства та етнології. Він інформує читачів про науково-організаційні заходи, що відбуваються в Україні (і, зокрема, в ІМФЕ та Українській асоціації етнологів) та за її межами.

Український фольклорно-етнографічний центр, що діє при Інституті, 1996 року продовжив видання газети для школярів "Жива вода" (редактор — Чередниченко Д. С.). Видано 12 чисел газети, яка інформує читачів про новини й досягнення в галузях фольклористично-етнографічних досліджень. Співробітник Інституту Дмитренко М. К. у 1996 році продовжив видавати газету "Народознавство".

У 1996 році в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України працювало 185 осіб, із них 97 наукових співробітників, 24 доктори наук, 68 — кандидати наук. Постійно тривав також процес підготовки наукових кадрів. Так, дисертації у 1996 році захистили 12 співробітників, із них — 4 докторські.

За 1996 рік Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, незважаючи на значні фінансові труднощі, зумів провести структурну реорганізацію, зберегти основний науковий потенціал і навіть розширити обсяги досліджень. На жаль, економічні труднощі, спричинені невиплатами зарплат та відсутністю навіть запланованих мінімальних обсягів фінансування спричинилися до ряду негативних явищ як от чисто символічне поповнення фондів наукової бібліотеки (без якої неможливо проводити жодних наукових досліджень), згортання до мінімуму експедиційних робіт, а також майже цілковитого призупинення видавничої діяльності Інституту. Виправити це становище можуть лише відповідні заходи, прийняті на рівні Уряду України, які б забезпечили хоча б мінімально необхідне регулярне фінансування інститутів Відділення ЛММ НАН України та, зокрема, ІМФЕ.

Богдан СЮТА

Київ

IN THIS ISSUE

***У РУБРИКАХ** використані писанки з Буковини і Галичини (з ілюстрацій до статті В.Гужви про А.Кохановську в цьому номері журналу).*

* * *

До 80-річчя Центральної Ради та її державотворчих універсалів, урочисто проголошених на народних зборах у Києві на Майдані Софії

МАЙДАН СОФІЇ

Як він пресвітло височіє
І рветься рвійно у блакить,
І променіє, і горить,
Той день, той день, свята Софіє!

Тоді неначе із руїни
Підвівся Київ — грізний вал —
І загримів Універсал
Про волю й долю України.

Немов би засіяло небо
І Володимирська Гора,
Коли від Збруча і Дніпра
Зійшлись брати й сини до Тебе...

Нехай же світиться, Майдане,
Наймення світлеє Твоє!..
Як сонце сходить і встає,
Ми вірим: Україна встане!

Микола Щербак

Із "АНТИСТРОФ"

Анні Ахматовій — Ганні Горенко

И тяжелый колокол Мазепы
Над Софийской площадью гудит.
1921

Якби ж тоді білі крила,
То була б перелетіла
Там, де дзвін годину б'є.

Де Мазепа
Понад степом...
...Горенько моє!

Євген Маланюк

Шевченків дуб у с. Липовому Розі біля Ніжина.
Фото 1985 р.

Індекс 74328

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

ISSN 0130-6936. Нар. творчість та етнографія. 1997. № 2—3. 1—136.

НАУКОВА ДУМКА

му (ймовірно, студенту університету). Цей примірник цікавий ще й тим, що був для Максимовича "робочим" З пером у руці він працював над ним, роздумуючи над джерелами образності Шевченкових віршів, закорінених в українській народній пісні [2].

Ще під час навчання в Новгород-Сіверську, тодішній образ якого постає з давніх фотонатурних листівок, П. Куліш написав перше своє оповідання "Циган". Ця літературна обробка народної казки, почутої від матері, 1841 року опублікована в альманасі "Ластівка". Своє дитинство і юність згодом письменник описав у автобіографічному циклі повістей "Спогади дитинства" ("Яків Якович", "Історія Уляни Терентіївни", "Теклюся").

1837 року Куліш залишає навчання в Новгородсіверській гімназії, деякий час працює домашнім учителем у Глухові, канцеляристом у Ніженському ліцеї кн. Безбородька, потім, вступає до Університету св. Володимира, де слухає лекції на філософському та юридичному факультетах. Вигляд тогочасного Києва чудово представляють Шевченкові акварелі "Аскольдова могила", "Костьол у Києві", а місця перебування Куліша у цьому місті доповнюють рідкісні старі листівки.

У Києві спільність літературних інтересів уже безпосередньо звела Пантелеймона Куліша з професором університету Михайлом Максимовичем, який сприяв самоосвіті обдарованого юнака. Для альманаху "Киевлянин", що його з 1840 року видавав М. Максимович, П. Куліш написав оповідання "Від чого в містечку Воронежі висох Плішенців став?", "Про те, що сталося з козаком Бурдюгом на Зеленому тижні".

Пантелеймону Кулішу не вдалося закінчити університет, оскільки він не зміг підтвердити свого дворянського походження, однак завдяки протекції куратора Київського навчального округу Михайла Юзефовича, йому вдалося одержати посаду викладача російської мови спочатку в дворянській школі Луцька (1841), а згодом — у Києвопечерському та Києвоподільському дворянських училищах (1841—1844). Кілька останніх місяців 1845 року Пантелеймон Олександрович викладав історію в Рівненській гімназії.

Значний вплив на формування світогляду та естетичних уподобань молодого літератора справили його зустрічі й спілкування з відомим польським романістом Михайлом Грабовським та бібліофілом Костянтином Свідзинським.

1843 року в Києві з'явилися друком Кулішеві поема-хроніка "Україна", та історичний роман "Михайло Чарнишенко". 1845-го журнал "Современник" публікує перші розділи його знаменитого роману "Чорна рада". Наступного року там само, в Петербурзі, побачила світ "Повість про український народ", а на початку 1847-го у Москві професором Осипом Бодянським готувалися до друку "Українські народні перекази". Останній збірник етнографічних матеріалів був навіть видрукуваний в університетській друкарні, але до широкого читача не дійшов у зв'язку з арештом автора. До нього, окрім іншого, ввійшла й оповідь, записана від Т. Шевченка, про те як старі запорожці постригалися в ченці. Цей сюжет відтворено в поемі Т. Шевченка "Чернець" та романі П. Куліша "Чорна рада". Окрім рідкісного екземпляра цього збірника, експоновано також віднайдений під час підготовки виставки, рукопис Кулішевої передмови до цього видання, що з якихось причин до книжки не увійшла" [3].

Шевченко і Куліш... Попри всю неповторність духовних ликів цих апостолів українського відродження, мабуть, найпосутніше, що їх об'єднує, — це універсальність творчого "я": поезія, проза, драматургія, майстерність перекладу, малярство, етнографія, фольклористика, історія, педагогіка.

Перша зустріч відбулася влітку 1843 року на київській квартирі останнього. Особливо світлим у пам'яті П. Куліша залишилося творче спілкування з Т. Шевченком під час другого повернення поета в Україну. Це були часи великого спалаху Кобзаревого натхнення, буремний період "Трьох літ", коли в умах патріотично настроєних київських інтелектуалів народжувалися шляхетні ідеї свободи, рівності й братерства, коли набувало організаційної структури Кирило-Мефодіївське братство. Постать Кобзарева, його вірші на той час справляли на Куліша враження надзвичайне, сяйво його духа здавалося чимось надприродним. І чи не першим Куліш назвав Шевченка пророком. Довічними свідками творчого спілкування двох велетів українського відродження є експоновані на виставці портрети Куліша і Шевченка, створені ними навзаєм наприкінці січня 1844 року у Києві (обидва нині в колекції ДМШ).

Трохи згодом П. Куліш поєднав своє життя з Олександрою Білозерською, знаною в історії української літератури як Ганна Барвінок. На весіллі, що відбулося 22 січня 1847 року, за старшого боярина був Тарас Шевченко.

З кінця 1845 року П. Куліш бував на Україні лише наїздом, бо на той час Михайло Юзефович рекомендував його ректорові Петербурзького університету Петру Плетньову, і той призначив уже відомого літератора учителем П'ятої петер-

бурзької гімназії та лектором російської мови для іноземців в університеті. А коли помер професор слав'янознавства Прейс, вирішено було послати Куліша в наукове відрядження за кордон для вивчення літератур та історії слов'янських народів, аби посісти вивільнену професорську ваканцію в університеті.

Своє відоме "Історичне оповідання" Куліш розпочав карбованими словами: "Рік 1847 становить епоху в жизні України... Сим нещасливим роком розпочинається період гоніння нашого рідного слова в нашім рідні краї". На чорно-жалобному оксамитовому тлі, під великою скляною півсферою — дві об'ємні, грубо прошнуровані рукописні книги: справи про Кирило-Мефодіївське братство. Понад півтисячі аркушів, каліграфічно списаних жандармськими канцеляристами. У квітні 1847 року за підозрою в причетності до Кирило-Мефодіївського братства, П. Куліша заарештували у Варшаві і повернули до Петербурга, де проходило слідство. Його приналежності до таємної організації (так само, як і Т. Шевченка) жандарми не довели. Слідчі констатували, що вони обидва діяли осібно. Покарано ж їх за літературну діяльність. Кулішеві, зокрема, інкримінували, що він, "у виданих ним творах "Повість про український народ" (1846), "Україна" (1843) і "Михайло Чарнишенко" (1843) захоплено описував дух колишнього козацтва, наскоки гайдамаків зображував як лицарство, представляв історію цього народу чи не найзнаменитішою з усіх історій, наводив українські пісні, в яких виражено любов до вольності, натякав, що цей дух не прохолонув і донині таїться в малоросіянах, описував розпорядження імператора Петра I і наступників його, як гніт і придушення прав народних. Твори Куліша могли б так само, як і вірші Шевченка, посіяти в малоросіянах думки про можливість окремішнього існування" [4].

Після кількох місяців ув'язнення в Петропавлівській фортеці Куліша як політичного злочинця було вислано з Петербурга до Тули під нагляд поліції із забороною писати й друкуватися. Всі його книги, що вийшли до того часу, були вилучені. У Тулі письменник пробув понад три роки. Спочатку він служив у канцелярії губернатора, згодом виконував обов'язки коректора Тульської губернської друкарні і редагував неофіційну частину "Тульських губернських відомостей", продовжуючи потай заборонену йому творчість. Куліш, як і його дружина, стійко переносив тягар заслання, а подеколи і не втрачав почуття гумору. Це, зокрема, засвідчує і його підпис під автопортретом, виконаним у Тулі: "Прохожій! воображай бубы от носа немножко ближе".

Назагал, досі питанням іконографії П. Куліша спеціально досі не займалися. Не всі портрети письменника дійшли до нашого часу, не всі з тих, що дійшли, були опубліковані, не до всіх з опублікованих долучена повна і правдива інформація про авторство, час і місце їх створення. Кількість усіх прижиттєвих зображень П. Куліша (світлин, автопортретів, художніх портретів інших митців) перевищує десяток. Тим часом у більшості художньо освічених українців зримий образ письменника асоціювався з двома-трьома зображеннями, що повторювалися у виданнях, присвячених П. Кулішеві. На виставці вдалося не тільки зібрати усі відомі досі портрети великого українця, але й встановити їх авторство та час створення [5]

1851 року монаршею волею П. Кулішу було дозволено повернутися до Петербурга, але заборона щодо друкування творів діяла ще п'ять років. Письменник змушений був публікуватися під прибраним (конспіративним) ім'ям "Николай М.". В разі якоїсь халепи воно мало б означати ім'я та прізвище його приятеля Миколи Макарова. В роках 1852—1854 під цим псевдонімом П. Куліш друкує в журналі "Современник" свої автобіографічні повісті, історичний роман "Олексій Однорог".

Навесні 1853-го П. Куліш з дружиною повертається в Україну, купує на Полтавщині, поблизу Лубен, хутір "Заріг" ("Баївщина"), оселяється там і продовжує розпочату в Петербурзі працю над дослідженням життя і творчості Миколи Гоголя. Її наслідком була двотомна біографія М. Гоголя (1856) та видрукуване автором шеститомне зібрання його творів та листування (1857).

По смерті Миколи I починається новий період у біографії П. Куліша. 1856 року він повертається до Петербурга і в умовах поширення ідей реформізму із запалом береться до літературної та видавничої праці. 1856—1857 років письменник видрукував у двох томах "Записки о Южной Руси", задумані як своєрідна енциклопедія українознавства. В цьому виданні він уперше вжив правопис, відомий під назвою "кулішівка". Ця орфографія стала основою сучасного українського правопису. В другому томі "Записок" вперше була опублікована Шевченкова поема "Наймичка" (без зазначення автора, оскільки той ще перебував на засланні). Увагу відвідувачів виставки приверне унікальний примірник цього видання, якого торкалися руки і автора-видавця і його "наставника". Прізвище останнього позначене П. Клі-

шем у дарчому написі на титульному аркуші першого тому: "Почтеннейшему наставнику Михаилу Александровичу Максимовичу вечно признательный Издатель". Окрім дарчого засвідчення, другий том має ще один автограф П. Куліша на 83 сторінці: "Сеї штуки нема в продажних книжках. Я сам її викинув, щоб не присікались до цензора да й до мене из дуру архіереї й книжники, бо вони й досі тиї ж, що були за Христа" [6]. Зауважмо, що у репринтному виданні "Записок", здійсненого 1994 року видавництвом "Дніпро" 84—95 сторінки з "Баладою часів унії" таки відсутні [7] Цього ж (1857) року виходять такі праці Куліша, як "Граматка" (український буквар і читанка), історичний роман "Чорна рада" (на виставці — примірник з дарчим написом Надії Михайлівні Забілі), літературно-критичні статті "Об отношении Малороссийской словесности к общерусской", "Взгляд на Малороссийскую словесность..." та ін.

Письменник відкриває у Петербурзі власну друкарню, редагує і видає першу книжку "Народних оповідань" Марка Вовчка, мріє про видання власного журналу "Хата", але не одержує на це дозволу (1860 року за одноіменною назвою йому вдалося видати альманах).

Ніхто, окрім Пантелеймона Куліша, не доклав стільки зусиль і праці задля поширення серед людності Шевченкового слова і його слави. В "Граматці" він вміщує кілька переспівів поета з "Давидових псалмів". П. Куліш також безпосередньо причетний до лейпцігського (1859) позацензурного видання "Новые стихотворения Пушкина і Шевченка", де вперше надруковані "Кавказ", "І мертвим, і живим..." та деякі інші бунтарські твори Кобзаря. В альманасі "Хата" під редакторською назвою "Кобзарський гостинець" з'явились дев'ять Шевченкових віршів та уривок з поеми "Княжна". 1860 року в друкарні П. Куліша виходить останнє прижиттєве видання "Кобзаря" українською мовою та кілька книжечок з творами поета у серії "Сільська бібліотека". Чимало творів Т. Шевченка з подання П. Куліша опубліковано в журналі "Основа" (право на видання цього першого загальноукраїнського часопису одержав колишній кирило-мефодієвець Василь Білозерський). Значення творчості Шевченка, його життєвого подвигу для України і всього слов'янського світу Куліш лаконічно і виразно схарактеризував у своєму знаменитому "Слові над гробом Шевченка".

Роки видавання "Основи" були часом найбільшої популярності П. Куліша серед української громади. По смерті Т. Шевченка він береться продовжувати його справу і словом поетичним. Свої вірші та поеми поет друкує спочатку в "Основі", а 1862 року видає їх окремою збіркою "Досвітки".

Валуєвський указ про заборону друкованого українського слова (1863) був однією з причин його духовної та творчої кризи.

В роках 1864—1867 Куліш — на урядовій службі у Варшаві. Недовгий час він був навіть директором відділу духовних справ у Польському королівстві. Ця служба (а ще після розгрому польського повстання 1863 року) відвернула від П. Куліша декого з його приятелів і шанувальників таланту. 1867 року через відмову офіційно зректися свого українства П. Куліша увільнено з урядової служби. До 1871 року письменник перебуває, переважно, за кордоном (Австрія, Німеччина, Італія), багато пише українською мовою, друкується в галицьких журналах "Правда", "Зоря", разом з фізиком і астрономом Іваном Пулюєм перекладає українською мовою "Святе письмо", допомагає письменнику і педагогу Олександру Барвінському укласти першу українську хрестоматію для вищих гімназій у Галичині (експонується на виставці).

Найтрагічнішим для Куліша було те, що маючи хоч якусь змогу публікувати в Росії свої історичні праці, написані російською мовою, він постійно наражався на цензурні перепони при спробах друкування своїх українських творів. Так поетичні збірки "Хуторна поезія" (1882) та поема "Магомет і Хадиза" (1883) побачили світ у Львові, збірки "Дзвін" (1893), "Позичена кобза" (1897) — у Женеві. Щоправда, драма "Байда, князь Вишневецький" (1884) з'явилася в Петербурзі.

Повернувшись до Росії, П. Куліш редагує "Журнал Міністерства шляхів сполучення". На той час його історичні погляди зазнали значних трансформацій, зокрема, щодо історичної ролі козацтва та російського царизму, про що й зазначалося в трьохтомному дослідженні "История воссоединения Руси" (1874, 1877).

Емський указ про заборону українства спонукає П. Куліша знову звернути свій погляд на Галичину й Буковину, де почав ширитися національний рух. 1881—1882 років він перебуває у Львові, намагається залучити до співпраці українських та польських інтелігентів, робить невдалу спробу заснування часопису, друкує "Крашанку русинам і полякам на Великдень 1882 року". Розчарувавшись незабаром у своїх полонофільських настроях, П. Куліш повертається в Україну, оселяється на хуторі Мотронівка і перейменовує його на "Ганнину пустинь" (на честь дружини). Десять останніх років Кулішевого життя

пройшли на хуторі "Мотронівка, що на Борзенщині, у важких трудах на хліборобській та літературній нивах. Письменник жив з того, що давало господарство на 45 десятинах землі. Він разом з дружиною працював у поті чола, заробляючи на хліб насущний. П. Куліш був добрим господарем, умілим столяром і хліборобом. Ще на засланні в Тулі він підробляв на прожиття майструванням божників, згодом сам робив гарні меблі, власноруч виготував був навіть скрипку. Працюючи і за хазяїна і за наймита, письменник не полишав і праці літературної. Нелегкі умови життя скрашувала вірна дружина — його "берегиня, помічниця і воскресителька" (слова Кулішеві, з дарчого напису на одному з видань, що експонується на виставці).

У листопаді 1885-го хутір згорів. Погоріли не тільки господарські будинки, але й бібліотека письменника та багато його рукописів. Кілька років Куліші мешкали в клуні, аж поки господар спромігся на простору, під слом'яною стріхою, оселю на чотири покої, де подружжя доживало свого віку. Часом матеріальна скрута дошкуляла так, що нізащо було передплатити необхідний часопис. Деякою допомогою міг бути літературний заробіток П. Куліша, але він щедро віддавав його на підтримку галицьких українських періодичних видань ("Народ", "Хлібороб" та ін.).

У 1880—1890-х роках Куліш працював над ліро-епічними поемами "Маруся Богуславка", "Куліш у пеклі", "Грицько Основ'яненко", "Адам і Єва" та ін. Письменник, що мав феноменальну пам'ять, самотужки за своє життя вивчив і знав мови: німецьку, французьку, англійську, італійську, іспанську, латинську, староєврейську, польську, чеську, сербську, а за кілька років до смерті студіював шведську мову, зацікавившись паперами Карла XII. У хутірському затишку, окрім написання оригінальних творів, письменник переклав українською мовою цілу низку Шекспірових драм, "Чальд-Гарольдову мандрівку" й "Дон Жуана" Байрона, "Вільгема Теля" Шіллера, кілька балад та поезій Гете та Гейне.

Окреме й почесне місце в перекладацькій діяльності Куліша займає його переклад "Святого Письма". Над ним він працював з Іваном Пулюєм і публікував переклад окремими частинами. Письменник підготував до друку повний переклад Біблії, але пожежа хутора знищила рукопис. У Куліша стало сили й снаги розпочати цю велику справу знову. Він добував найновіші праці про Біблію європейських знаменитостей і до кінця життя наново встиг перекласти більшу половину всього Святого Письма. Решту по його смерті докінчили Іван Нечуй-Левицький та Іван Пулюй. Переклад з'явився друком 1903 року у Відні заходом Британського Біблійного товариства.

У січні 1897 року Пантелеймон Олександрович та Олександра Михайлівна відзначили свій довгий спільний життєвий шлях святом золотого весілля. То була остання велика радість їхнього подружнього життя. Невдовзі письменник важко застудився і 14 лютого скінчився шлях його земного буття. Пантелеймона Куліша ховали за давнім козацьким звичаєм. До церкви с. Оленівки труну, укриту червоною китайкою — заслугою козацькою, везли двома парами волів, покритих темними попонами. В домовину поклали смушеву шапку, олівець і трохи паперу. Поховали письменника на його ж хуторі, на поляні, обсадженій високими кленами. На могилі поставили високого дубового хреста, а до перекладини прип'ято було древко.

Якось Євген Маланюк сказав, що Куліш — "найтрагічніша постать в історії української інтелігенції — перше (в добі Відродження) напруження національного інтелекту"[8]. Так само трагічний і тернистий шлях його гордого, а іноді й гордовитого слова до українського читача. Повне видання Кулішевих творів є покищо ілюзорною мрією. Першу спробу здійснити щось подібне зробила ще Ганна Барвінок. Київське видання "Сочинения и письма П. А. Кулиша" за редакцією І. Каманіна (1908—1910) мало складатися з 20-ти томів, однак у зв'язку з її смертю (1911) світ побачило лише п'ять перших книг. У ті самі роки шість томів Кулішевих творів видала львівська "Просвіта". Наприкінці двадцятих років Державне видавництво України планувало видати всі художні твори письменника у 24 томах, але натомість гільйотина сталінщини понищила й те, що було видрукуване. "Бібліографія праць П. О. Куліша та писань про нього", укладена Євгеном Кирилюком 1929 року, нині також велика рідкість. Так само не маємо і монографічного (на рівні сучасності) видання про життя і творчість письменника, хоча перші біографічні студії були написані вже невдовзі по його смерті (Б. Грінченко, 1899; О. Маковей, 1900; В. Шепрок, 1901; і трохи згодом — Д. Дорошенко, 1923; Є. Кирилюк, 1929, та ін.). Уже в 1920-х роках робилися спроби глибокого й діалектичного проникнення у величезний і суперечливий доробок одного з найбільших трударів на ниві українства (В. Петров, П. Чубський, Олександр та Михайло Грушевські, М. Зеров та ін.). Часи тоталітаризму перервали цю працю й

унеможливили осягнення творчості "ідеолога українського буржуазного націоналізму" і "теоретика "відрубності" української культури" як його таврували. У 60-ті — 70-ті роки, хоча й з огляданням на домінуючу методологію, а все ж подеколи цікаво пишуть про Куліша Є. Кирилюк, М. Комишанченко, В. Шубравський. Нині процес входження величезної спадщини Куліша в українську культуру починається знову. З'явилися нові літературно-критичні дослідження І. Пільгука, Ю. Шевельова, М. Жулинського, Є. Нахліка, В. Шевчука, О. Шолала та ін.

Володимир ЯЦЮК

Київ

[1] *Шенрок В.* П. А. Кулиш // Киевская старина. — 1901. — Февр. — С. 169—170.
[2] Див.: Грузов М., Шудря М. Зоряне скупчення талантів // Київ, 1996. — № 3—4. — С. 129—130.
[3] Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Рильського. — Ф3-2/116.
[4] Кирило-Мефодіївське товариство: У 3-х т. — К., 1990. — Т. 1. — С. 76.
[5] Див.: *Яцюк Володимир*. Прижиттєві портрети Пантелеймона Куліша // Літературна Україна. — 13 лют. — С. 4.
[6] Див.: *Грузов М., Шудря М.* Зоряне скупчення талантів // Київ. — 1996. — № 3—4. — С. 131—133.
[7] Записки о Южной Руси: В 2-х т. — К., 1994. — Т. 2. — С. 83.
[8] *Маланюк Євген*. Книга спостережень. — К., 1995. — С. 12.

ЧЕТВЕРТІ ГОНЧАРІВСЬКІ ЧИТАННЯ

24—26 січня 1997 р. етномистецтвознавці України, широке коло друзів і шанувальників Івана Макаровича Гончара зібрались уже вчетверте на Гончарівські читання. Засновані на відзначення роковин смерті видатного митця, колекціонера й громадського діяча І. М. Гончара (27.01.1911—18.06.1993), Гончарівські читання з суто меморіальної акції, якою вони були напочатку, перетворилися на форум наукової думки, відкритий для всіх, кому небайдужі проблеми народної культури та її місця в сучасному світі.

Цього року Читання, організовані Музеєм Івана Гончара спільно з ІМФЕ ім. М. Т. Рильського та Інститутом підвищення кваліфікації працівників культури, присвячувалися темі "Колективне й індивідуальне як чинники національної своєрідності народного мистецтва". Серед 70 доповідачів половину складали кияни, відтак — харків'яни (9), львів'яни (7), представники Рівного, Луцька й Житомира, Чернівців і Дрогобича, Вінниці, Черкащини та Полтавщини, Черкас, а з зарубіжжя — Македонії, Молдови, Росії. Хоч і не всі вони змогли прибути на Читання, тези їх доповідей, опубліковані в ошатному збірнику[1], оформленому художником Миколою Павлусенком і розданому перед Читаннями учасникам і гостям, насичували інтелектуальне поле конференції та ставали предметом обговорення у виступах і дискусіях у залі й кулуарах.

Читання розпочалися з виступу молодого бандуриста Тараса Компаниченка, учня славного Георгія Ткаченка (1898—1993), що зберіг призабуту в II пол. XX ст. традицію гри на діатонічній, названій "харківській" бандурі. Хліб-сіль від земляків Івана Гончара із Звенигородщини (Черкаська обл.) вручив учитель Микола Климашевський.

З привітальними промовами виступили голова оргкомітету Петро Гончар і його заступник Михайло Селівачов, доктор філософії Євген Сверстюк, професор Гарвардського Університету Джордж Грабович, історик Сергій Білокінь, директор Державного музею українського народного декоративного мистецтва Ніна Россошинська, голова Спілки майстрів народного мистецтва України Володимир Прядка, представники співорганізаторів Читань і широкої громадськості.

Наголошувалося на важливості інтелектуального осмислення процесів, що відбуваються на всіх "щаблях" нашої культури в цей кризовий час, на гострих колізіях у ній "особистого" й "загального", на протиріччях між бажаннями якнайбільше зберегти самобутність української культури та прагненнями висловлювати її проблеми в поняттях інтернаціональної термінології, загальноприйнятої в науковому вжитку світової спільності.

Ці вузлові проблеми були в центрі уваги наступних пленарних і секційних засідань. Зокрема, на відмінностях понять "особистість" та "індивідуальність" народного майстра наголошувала науковий координатор IV Гончарівських читань Олена Клименко. Співдію колективного та індивідуального чинників, народного та на-

ціонального начала в різних видах фольклору й професійного мистецтва висвітлили Тетяна Кара-Васильєва, Олеся Бріцина, Олена Коваленко.

Жвавий інтерес присутніх викликали незвичні за постановкою питання доповіді Марини Протас "Відродження української культури як повернення до народних витоків (погляд езотеричної філософії)", Ігоря Юдкіна про необхідність розрідження процесів фольклоризації та вульгаризації, Михайла Красікова (Харків) "Чи є пасивне побутування фольклору ознакою занепаду?".

На секції "Проблеми традиційної культури" Тетяна Шевчук простежила шляхи осмислення темарію IV Гончарівських читань у працях київських етнологів 1920—1930-х рр. Михайло Селівачов розглянув різні аспекти, що мали б розрізнятися в культурологічному понятті "колективне" (загальне-збірне-звичайне-з'єднане-спільне...). Зінаїда Косицька підкреслила "свободу вибору" як особливість вияву "колективного" у сучасних майстрів традиційного мистецтва. Світлана Козача говорила про механізми нового в колективному досвіді. Наталя Селівачова висвітлила "надособистісну індивідуальність" народномистецького осередку, що здебільшого виявляється на рівні не колективу, як такого, а місцевої та регіональної художньої цілісності.

Теоретичні проблеми тісно перепліталися з фактологічними на секції "Словесність, обряд, музика". Було розглянуто впливи українського та англо-американського мистецтва в творчості поетів нью-йоркської групи (доповідь Ірини Грицик з Дрогобича), архетипи колективного свідомого у весняному танково-ігровому фольклорі (Олена Чебанюк), роль особистості музиканта-професіонала в розвитку колективних творчих процесів (Богдан Сюта), індивідуальні виконавські стилі карпатських сопілкарів і значення особистості в збереженні пісенного фольклору (Богдан Яремко та Надія Супрун, Рівне).

Секція "Музеєзнавство" розпочалася з доповіді Сергія Білоконя про останню дослідницю з славетного в 1920-і рр. середовища історико-філологічного відділу УАН та Всеукраїнського музею ім. Шевченка — Любов Мулявку, що померла в Броварах 1 травня 1996 р. Як і її колеги Спаська й Чукин, Щепотьєва та сестри Венгржиновські, Білоцерківська, Мороз та багато інших, Мулявка була позбавлена можливості плідно працювати в наступні десятиліття. Традиції етнографічного музейництва на Харківщині простежила Валентина Сушко (Харків). Значення пам'яток гутного скла XVIII ст. розкрила Олена Сердюкова, зупиняючись на проблемах їх каталогізації, реставрації, експонування та публікації. Про меценатство в музейній справі говорив Федір Ступак, наголошуючи на щедрих пожертвах родини Терещенків, зокрема, на спорудження Київського міського музею. Вони перевищували внесок самого Імператора Миколи II, ім'я якого було присвоєне музею. Михайло Селівачов охарактеризував приватний музей Івана Гончара 1960—1980-х рр. як альтернативу офіціозній концепції народного мистецтва.

Активні дискусії продовжувалися на секційних засіданнях і в завершувальний день IV Читань — 26 січня 1997 р. Одне з них присв'ячувалося народному іконопису, живопису, розпису й витинанці. Про маловідомі дослідникам ікони Богородиці на Східному Поділлі розповіла Тетяна Журунова (Вінниця). Деякі особливості світогляду народних малярів через вияв їх у народних картинах охарактеризувала Тетяна Пошивайло. Ієрархію рівнів "колективного" в орнаментальних композиціях українських весільних скринь обґрунтувала Марина Юр. Міркуваннями щодо національного колориту в сучасному народному мистецтві поділився Григорій Местечкін. Роль особистості майстра Сергія Танадійчука в становленні сучасного бердичівського центру народного розпису й витинання розкрив ентузіаст народознавства, літератор, перекладач, автор публікацій з народного мистецтва й талановитий вишивальник Анатолій Шевчук із Житомира.

Не менш цікавою була й секція "Текстиль, деревообробництво, художній метал". Доповіді Юрія Мельничука про мотиви восьмикутної зірки в українській вишивці та Олександри Теліженко (Черкаси) про засади оптимально діючої моделі сучасної майстерні художньої вишивки супроводжувалися розгорнутими в залі мінівиставками, що ілюстрували висловлювані доповідачами твердження і висновки. Ольга Химич виділила етнолінгвістичний аспект побутування вишитих сорочок Середньої Наддніпрянщини, а Ольга Єрмак охарактеризувала датовані килими з колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва. Гість із Чернівців Михайло Чучко проаналізував буковинську церкву-"хату" в с. Червона Діброва, споруджена в 1876—1882 р. майстром Онуфрійчуком, як приклад живучості регіонального архітектурного традиціоналізму.

На секції "кераміка" неабиякий інтерес викликала доповідь Юрія Лащука (Львів) "Про походження енеолітичної кераміки Яншао в Китаї та збереження її реліктів у

гончарстві Поділля". Нові штрихи до творчого портрету Олекси Бахматюка розкрила Галина Івашків із Львова. Леонід Сморж охарактеризував творчу індивідуальність Олександри Селюченко.

Роль професійного художника-кераміста в процесі відродження традицій українського народного мистецтва висвітлила Тетяна Зіненко з Опішного на Полтавщині, а опішнянин Ігор Пошивайло — магічно-релігійне підгрунтя гончарства як мистецтва теургії.

Окремі секції розглядали проблематику стародавнього й середньовічного та сучасного мистецтва: "Ініціали стародруків Києво-Печерської лаври" (Світлана Зенькова), "Естампи типу народних картинок у системі української народної культури XVII—XVIII ст." (Валентин Фоменко), "Гравюра, малярство та фольклор як історіографічні джерела (до іконографії облоги Почаєва Турками в липні 1675 р.)" (Володимир Могилевський, Наталя Космолинська та Олександр Космолинський із Львова), "Героїчний епос у народному мистецтві українців" (Олександр Фисун). Аналізувалася взаємодія народного та професійного річищ української культури: на зламі XIX—XX ст. (Лариса Савицька, Харків), у творчості Олександри Екстер і Анатоля Петрицького (доповіді Вікторії Манець, Ольги Красильникової).

Як і в попередні роки, деякі доповіді базувалися виключно на колекції Івана Гончара. До них належать розвідки Наталі Кошової (невідомі документи про Миколу Вороного з архіву І. Гончара), Михайла Матвійчука (Три ікони з музею Гончара), Ніни Скорої (Українські воти в колекції Гончара) та блок звітних інформацій: про фондову роботу Музею Івана Гончара (Галина Щупак), просвітницьку діяльність (Наталя Селівачова і Зінаїда Косицька), ремонтно-будівельну роботу (Анатолій Заїка).

На заключному пленарному засіданні співголови секцій охарактеризували виголошені на секціях доповіді та виявлені при цьому різні погляди. Це, зокрема, "міфологізуючий" і "аналітичний" підходи до нашої народної творчості. В першому випадку поетично романтизується космосакральне начало, в другому — методично доводяться й осмислюються реальні факти. Багато дискутантів висловлювали застереження щодо термінів, похідних від категорії "колектив", оскільки вони поширилися в радянську добу через своє суголосне політичній течії звучання.

Зазначалося, що в деяких виступах ознаки частини явища довільно застосовувалися для характеристики цілого, абсолютизувалося родове начало на протилежність індивідуальному, апологізувалася невченість носіїв фольклору та наївної творчості, хоч автодиктат цінний не тому, що не вчився, а тому, що зміг реалізувати свій талант, незважаючи на відсутність фахової освіти. Зрештою, чи не всі присутні погодилися, що необхідно зберегти наші традиційні національні цінності при переході до нової моделі життя.

Під час проведення відбулося покладання квітів на могилу Івана Гончара напередодні його 86-го дня народження і вечір пам'яті за участю хорів "Гомін" і "Чумаки", демонструвалися старі й нові фільми етнологічної тематики, обговорювалася виставка самодіяльного мистецтва "Іван Лисенко та його друзі", презентовано щойно видане колективне дослідження 46-ти авторів за матеріалами Других Гончарівських читань [2].

Михайло СЕЛІВАЧОВ,
Марина ЮР

Київ

[1] Гончарівські читання (четверті). Колективне та індивідуальне як чинники національної своєрідності народного мистецтва. Музей Івана Гончара в 1996 році: Програма, тези і резюме доповідей. — К.: Музей Івана Гончара, 1997. — 128 с.

[2] Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології (примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч ...). Колективне дослідження. За матеріалами Других Гончарівських читань / Відпов. ред. М. Селівачов. — К.: Музей Івана Гончара; Родовід, 1996. — 328 с.

АНТОНІЙ ПЕЧЕРСЬКИЙ

Раз була вже роса
на тім місці святім,
де Антоній воздвиг
для Пречистої дім.

Як роса, благодать
з рук Господніх сплила,
був у Києві блиск,
в Україні — хвала.

Бо й молився чернець,
"Не мені, вітчині,
пошли, Боже росу, —
урожайнії дні!"

Й прихилився Господь
до молитви слуги.
Веселився Дніпро
гремячи в береги.

Веселився Дніпро...
Та коли ж то було?
Чи ж на віки над ним
сумом світ затягло?

Чи ж пропасти росі
на тім місці святім,
де Антоній воздвиг
для Пречистої дім?

Василь ЩУРАТ

IN THIS ISSUE

ХРЕЩАТИК

Тут вічність гомонить!
З імли віків
Здіймає слава соколині крила!..
Тут Кий ходив, Богдан полум'янів!
Тут Симона земля благословила

На бій за волю!
Як стрімка ріка,
Що унизу шумить у буревії,
Тут плив народ — о, хвиле гомінка! —
До брам, до світла древньої Софії...

Хрещатику! Було не раз, не раз
Ти весь здригався від грози й тривоги,
Ти скреготав від гніву і образ,
Коли чужинця забруднілі ноги

Тобі давили груди...
У вогнях
Ти сипав іскри, спопелілий камінь,
І знов гримів у музиці, в піснях
Юрмів потоком, поривавсь думками

Туди, до чистих, до Дніпрових вод,
Де князь з хрестом — на сині верхогір'я!
І крокував по брукові народ
До берегів свобідного безмір'я!..

Хрещатику! У клекоті віків
Тебе Вкраїна кров'ю охрестила!
Щоб ти гримів, щоб ти сіяв і цвів,
Щоб слава в небо підіймала крила!

Микола ЩЕРБАК

УКРАЇНА

Шляхи мої не міряні,
гори мої не важені,
звірі мої не наджені,
води мої не ношені,
риба у них не ціджена,
птахи мої не зляхані,
діти мої не лічені,
щастя моє не злежане...
Оце така я в тебе матінка
в руці Господній
Україна синєнебая!

Тодось ОСМАЧКА

Козацька родина.
Мал. І. П. Грищука. Вінниця, 1993.

Проводи до війська. Мал. І. С. Бринюка. Київ, 1986.

Індекс 74328

НАРОДНА
ТВОРЧІСТЬ
ТА ЕТНОГРАФІЯ

НАУКОВА ДУМКА

ISSN 0130-6936. Нар. творчість та етнографія. 1997. № 4. 1—144.